

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Michaela Lorencová

Nová lidová hra: drama Petera Turriniho a Felixe Mitterera

New „Volksstück“: the drama of Peter Turrini and Felix Mitterer

Praha, 2009

vedoucí práce: PhDr. Zuzana Augustová PhD.

Děkuji PhDr. Zuzaně Augustové PhD. za cenné podněty a připomínky, které mi výrazně pomohly při zpracování této práce.

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně a výhradně s použitím
citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Plzni dne

Anotace:

Tato diplomová práce zkoumá žánr nové lidové hry s důrazem na dílo autorů Petera Turriniho a Felixe Mitterera. Hlavní atributy tohoto žánru jsou popsány v kontextu jeho historického vývoje. Nová lidová hra vychází z meziválečné kritické lidové hry Ödöna von Horvátha a Marieluise Fleißer a potažmo i z historické lidové hry. Z autorů historické lidové hry je pro následující vývoj tohoto žánru nejdůležitější dílo Johanna Nepomuka Nestroye. Práce se také věnuje německým autorům takzvaného nového realismu 60. let 20. století (Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz a Rainer Werner Fassbinder), v jejichž díle lze vysledovat vliv lidové hry. Pro lepší pochopení celé problematiky práce krátce popisuje i společensko – politické poměry, ve kterých Felix Mitterer, Peter Turrini a celá generace rakouských poválečných autorů tvoří.

Klíčová slova: Lidová hra, kritická lidová hra, nová lidová hra, nový realismus, Peter Turrini, Felix Mitterer, Ödon von Horváth, Marieluise Fleißer, Johann Nepomuk Nestroy, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder.

Annotation:

This thesis examines the genre of the new Volksstück with emphasis on oeuvre of Peter Turrini and Felix Mitterer. Main attributes of the genre are described in the context of its historical development. The new Volkstück has its origins in the interwar critical Volksstück by Ödön von Horváth and Marieluise Fleißer and eventually in the historical Volksstück. Among authors of the historical Volksstück it was Johann Nepomuk Nestroy who influenced the most the future development of the genre. The thesis also mentions German authors of the so called New Realism of the 1960's, where the influence of Volkstück can be traced. For better understanding of the problem the thesis describes social and political climate in which Felix Mitterer, Peter Turrini and the whole generation of Austrian postwar authors work.

Key Words: Volksstück, Critical Volksstück, New Volksstück, New Realism, Peter Turrini, Felix Mitterer, Ödon von Horváth, Marieluise Fleißer, Johann Nepomuk Nestroy, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder.

Obsah:

1	Úvod	8
2	Historický vývoj Vídeňského lidového divadla	10
2.1	Kořeny Vídeňského lidového divadla	11
2.2	Vídeňské lidové divadlo 18. století	11
2.3	Raimund a Nestroy jako inspirátoři moderní lidové hry	13
2.3.1	Ferdinand Raimund	14
2.3.2	Johann Nepomuk Nestroy	15
2.3.3	Ludwig Anzengruber	17
2.4	Kritická lidová hra mezi válkami	17
2.4.1	Ödön von Horváth	17
2.4.2	Marieluise Fleißer	22
2.4.3	Carl Zuckmayer	23
3	Nový realismus v Německu 60. let	24
3.1	Martin Sperr	25
3.2	Franz Xaver Kroetz	28
3.3	Reiner Werner Fassbinder	32
4	Nová lidová hra Petera Turriniho a Felixe Mitterera	35
4.1	Tvorba Petera Turriniho a Felixe Mitterera v kontextu kulturně politické situace v Rakousku	35
4.2	Vliv venkova na ranou tvorbu Turriniho a Mitterera	39
4.3	Rané Lidové hry autorů – srovnání uměleckých prostředků	41
4.4	Roznjogd – „odpad odpadu“	48
4.5	Biblické motivy	51
4.5.1	Novodobé morality Felixe Mitterera	51
4.5.2	Peter Turrini – hřích v moderním pojetí	53
4.6	Turrini a jeho kritika kapitalistické společnosti	55
4.6.1	Josef a Marie v chrámu konzumu	55

4.6.2	Méně výkonní	57
4.7	Mitterer – venkov jako společenské mikroklima	59
4.7.1	Abraham – hra o lásce	59
4.7.2	Neznám krásnější zemi – přímá kritika nacismu	61
5	Přínos Petera Turriniho a Felixe Mitterera žánru nové lidové hry	65
5.1	Kritický aspekt nové lidové hry	65
5.2	Téma přetrvávajícího nacionalismu	66
5.3	Specifické použití jazyka	66
5.4	Postavy nové lidové hry	67
5.5	Spojení tradiční formy s aktuálními tématy a prostředky	68
5.6	Město kontra venkov - přehodnocení tradičního mýtu	69
5.7	Společná témata v nové lidové hře Turriniho a Mitterera	70
6	Inspirace lidovou hrou v díle ostatních rakouských autorů	72
7	Závěr	77
8	Seznam použité literatury	80

1 Úvod

Když jsem uvažovala o nové lidové hře jako o tématu své diplomové práce a pátrala po materiálech, potvrdila jsem si zároveň, že psát o tomto poměrně mladém divadelním žánru není zbytečné. Pro mnoho nezasvěcených lidí totiž již samotný pojem lidová hra vzbuzuje nedůvěru a i přes označení „nová“ považují tento žánr za něco přežitého a neaktuálního. Nová lidová hra skutečně navazuje na žánr historické lidové hry a potažmo na kritickou lidovou hru Ödöna von Horvátha, ale postupem doby prodělal žánr lidové hry mnoho změn. Jako zásadní je zdůrazňována většinou zábavná funkce lidové hry, ale ta začala převládat až od druhé poloviny 19. století vlivem cenzury. I přes to se může někomu již samotné označení kritická lidová hra jevit jako protimluv. Ve své práci bych proto chtěla analyzovat, kdy a za jakých okolností proběhly změny v pojetí tohoto žánru a nalézt prostředky, které přispěly k jeho aktualizaci.

Jako reprezentanty nové lidové hry v Rakousku jsem si vybrala současné dramatiky Petera Turriniho a Felixe Mitterera. Tento výběr také nebyl náhodný, k jejich dílu mě vedla obyčejná zvědavost. V divadelních programech nebo na internetu jsou totiž často tyto autoři označováni jako skandální. Zjistila jsem, že u některých čtenářů a diváků vzbuzují přímo odpor. Nepovažovala jsem však tyto zdroje za důvěryhodné (navíc jsem po zhlédnutí inscenace Mittererovy hry *V jámě lvové* v divadle Rokoko marně hledala onu skandálnost)¹ a chtěla jsem se proto s dílem Turriniho a Mitterera důkladněji seznámit, a to jak prostřednictvím jejich her, tak i sekundární literatury. Při tomto studiu jsem však zjistila, že v češtině o Peteru Turrinim a

1

Režie Ondřej Zajíc, premiéra 27. 10. 2007

Felixu Mittererovi, ani o jejich nové lidové hře mnoho literatury není. Také proto mi nepřipadalo samoučelné, psát diplomovou práci právě o nich.

Abych mohla popsat a vyložit změny, kterými prošla lidová hra až do dnešní doby, budu zkoumat její vývoj od počátku. Nejprve se tedy krátce zaměřím na historickou lidovou hru, především na dílo Johanna Nepomuka Nestroye a Ferdinanda Raimunda. Již u těchto autorů budu pátrat po možném vlivu na novou lidovou hru. Další kapitolu bude tvořit dílo Ödöna von Horvátha a Marieluise Fleißer, kteří v období mezi dvěma světovými válkami výrazně přehodnotili odkaz lidové hry a stvořili tak nový žánr – novou lidovou hru. Díky tomu, že se k jejich odkazu hlásí němečtí autoři takzvané nové vlny 60. let 20. století (Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz a Rainer Werner Fassbinder), je třeba shrnout i jejich dílo. Zaměřím se přitom na společné rysy jejich dramatiky s meziválečnou lidovou hrou, ale i s novou lidovou hrou Turriniho a Mitterera.

Po tomto výzkumu historického žánru budu moci přistoupit k analýze nové lidové hry Felixe Mitterera a Petera Turriniho. V tomto bodě bádání již bude možné najít a označit některé shodné rysy, nebo naopak rozdíly v díle těchto autorů a jejich předchůdců. Budu se snažit objektivně popsat hlavní rysy nové lidové hry Turriniho a Mitterera a najít specifičnost jejich pojetí toho žánru. Každý z těchto autorů má svůj osobitý styl a používá jiné umělecké prostředky. Tyto rozdíly bych chtěla popsat a zároveň bych chtěla zjistit, jestli se dílo Turriniho a Mitterera liší i kvalitou.

Na závěr bude nutné krátce zmínit i několik dalších autorů, kteří se inspiroují odkazem lidové hry. Pro lepší pochopení celé problematiky nastíním i společensko – politické poměry, ve kterých Felix Mitterer, Peter Turrini a potažmo celá generace rakouských poválečných autorů tvoří.

2 Historický vývoj Vídeňského lidového divadla

Vídeňské lidové divadlo je bezesporu význačným fenoménem ve vývoji evropského divadla. Je inspiračním zdrojem pro mnoho autorů. K jeho znovuoobjevení přispěl počátkem minulého století Vídeňský kritik a publicista Karl Kraus, který ocenil osobité jazykové umění Johanna Nepomuka Nestroye a modernost jeho satiry. Připravil tak půdu pro přehodnocení jeho díla, které následovalo po 2. světové válce. Samotného Krause lze dle mého názoru počítat k Nestroyovým nástupcům pro jeho kritikou lokálních poměrů. Ve svém rozsáhlém díle *Poslední dnové lidstva* satiricky zobrazuje všechny typické vlastnosti Vídeňáků a jejich takzvané ctnosti. Účastnost a hovornost se tak v jeho mění na pavlačovou senzacechtivost, láska k vlasti na touhu po vojenských metálech, pacifismus naopak na nedostatek odvahy a lenost. Patriotismus na vychytralost a podlézavost. A tak bych mohla pokračovat donekonečna, nemilosrdný kritik Kraus si opravdu bere na mušku celou řadu národních nešvarů.

Otevřeně se k návratu k Volksstücku hlásí meziválečný autor Ödön von Horváth a jeho méně známá současnice Marieluise Fleißer. Ti vytvářejí nový, kritický Volksstück. V 60. letech minulého století jsou objeveni pro evropská jeviště a stávají se inspirací pro novou generaci autorů. V Německu jsou mezi nejdůležitější a nejsměrodatnější stoupence tzv. realistického Volksstücku řazeni autoři Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder a Franz Xaver Kroetz. V Rakousku jsou tímto proudem ovlivněni F.Mitterer a P. Turruni, dále Wolfgang Bauer, Peter Slavik a jak se budu snažit dokázat, vliv Volksstücku lze pozorovat i u jejich dalších soupeřů.

2.1 Kořeny Vídeňského lidového divadla

Vídeňské lidové divadlo může být inspirací možná právě pro svou silnou zakořeněnost v evropském kulturním prostředí. Svou povahou a historickým vývojem je spjata se středoevropskou mentalitou a historií. Vídeňské lidové divadlo vychází vypočítáno retrospektivně z komedie dell'arte a jejích typů, z karnevalu, ale i ze středověkých slavností bláznů, které mají obdobu již v antických saturnáliích. Všechny tyto divadelní projevy mají jeden důležitý společný jmenovatel. Jsou totiž příležitostí pro uvolnění přísných konvencí a pro ventilaci názorů. Privilegium svobodného projevu, nebo spíše úloha komentovat situaci bylo v evropském prostředí výsadou bláznů. Tak jako v Shakespearově *Learovi* má šašek privilegium říkat to, co si myslí. Při Saturnáliích a slavnostech bláznů, nebo v karnevalovém veselí se mění pravidla, společenské role se stírají, nebo převracejí. Sváteční chronotyp zajišťuje bláznům a prostáčkům nedotknutelnost.

Dalším rysem všech výše zmíněných fenoménů je dichotomie vážného a veselého, světského a posvátného, nízkého a vysokého. To, co bylo ve středověkých slavnostech zesměšňováno, bylo na straně druhé uznáváno. Karneval sice znamenal divoké veselí, ale měl v sobě i duchovní rozměr, byl součástí přípravy na předvelikonoční půst. Právě mísení vysokého a nízkého, atmosféru svátečnosti, bujaré veselí, či postavu prostáčka přejímá v 18. století Vídeňské lidové divadlo.

2.2 Vídeňské lidové divadlo 18. století

Shrňme stručně počátky Vídeňského lidového divadla, avšak se zaostřením na společné znaky, které budeme později hledat v díle současných autorů. Na počátku 18. století se ve Vídni objevil první „profesionální“ Hanswurst Josef Stranitzky. Postava Hanswursta vychází podle některých badatelů z Harlekýna, je však jeho krajovou podobou. Hanswurst, solnohradský sřihač sviní a plevle, prochází dějem všech lidových her jako

prostřáček, onen nedotknutelný blázen, který má jedno bezvýhradné právo – kriticky komentovat děj z pozice diváka a vytvářet tak kontakt mezi jevištěm a hledištěm. Stejně jako komedie dell'arte nemá Vídeňské lidové divadlo zpočátku pevně daný děj, hraje se podle scénáře, který herec doplňuje improvizacemi, jde tedy o neliterární divadlo. Volné scénáře se nazývají Haupt – und Staatsaktionen. Hauptakce většinou spojují milostnou zápletku nebo vážný děj s komičnem, zde se tedy znovu objevuje karnevalový princip mísení vysokého a nízkého. Důležitým rysem Vídeňského lidového divadla, je „spojení zábavy s kritikou v satirickém komentáři“² – tedy spojení zábavné funkce divadla se společenskou a politickou kritikou. Prostor pro satirické komentování poměrů poskytuje improvizace, a tak se stává pro svou nekontrolovatelnost terčem cenzury. Však by se také dalo s trochou ironie říci, že zatímco německý boj oproti Hanswurstovi byl umělecký, rakouský byl více politický. Známé vyhánění Hanswursta ze scény v Německu Gottschedem a Neuberovou bývá popisováno jako snaha o nastolení osvícenského literárního divadla, které by pozitivně intelektuálně a morálně formovalo měšťanstvo. V Rakousku byl hlavním iniciátorem reformních snah Josef von Sonnenfels, který dle některých zdrojů „chce vzít prostě autorům a hercům možnost vyslovovat se svobodně, bez překážek a veřejně...“.³ Ale také v Rakousku měly vést tyto snahy k povznesení lidového divadla do literární sféry.

K tradici lidové hry však také neodmyslitelně patří různé „prvky z oblasti sexuální, anální a fekální“⁴. I ty mají svůj specifický význam, totiž plní funkci obrodnou, je to smích, který očišťuje. Dále „z karnevalového divadla přejímá Vídeňské lidové divadlo také problém teodicey – otázku, jak vysvětlit zlo a nedokonalost světa a uvést je do souladu s existencí Boha.“⁵

2 Balvín. J., Pokorný J., Scherl. A., *Vídeňské lidové divadlo*, Odeon, Praha 1990, s. 19

3 Tamtéž, s. 51

4 Tamtéž, s. 31

5 Tamtéž, s. 32

Bude zajímavé pozorovat, jak se tato otázka proměňuje např. v díle F. Mitterera.

2.3 Raimund a Nestroy jako inspirátoři moderní lidové hry

Do sféry literatury povyšuje Vídeňskou lidovou hru v 60. letech 18. století Philipp Hafner. Pro vývoj moderní lidové hry mají však význam především Ferdinand Raimund a Johann Nepomuk Nestroy. Každý z těchto autorů byl jedinečný svým pojetím světa. Václav Cejpek dělí rakouskou divadelní tradici do dvou linií: „...jde o linii divadla církevního a aristokratického, jež se vyvíjelo v nejrůznějších podobách dvorského divadla, jezuitského divadla, barokní opery apod. Z této linie tak či onak vycházejí autoři jako Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel, Hugo von Hofmannstahl, Franz Werfel aj. a dnes lze za jejího dědice ve značně širokém smyslu považovat Thomase Bernharda. Druhá linie je pak linií divadla lidového, majícího kořeny v divadle putujících komediantů, v hanswurstiádách atp. Na tuto tradici navazuje Johann Nepomuk Nestroy, Ferdinand Raimund, Ludwig Anzengruber i Ödön von Horváth a dnes Peter Turrini, Wolfgang Bauer a Harrold Sommer.“⁶ Dle jeho názoru lze tedy skutečně považovat Raimunda a Nestroye za inspirátory moderní lidové hry. Neztotožňuji se však s takto jednoznačným dělením dvou tradic, neboť se dle mého názoru vzájemně vždy ovlivňovaly a například Thomas Bernhard ve svém díle často používá principy lidové hry a kašpárkovské komiky. A stejně jako u F. Mitterera můžeme v Bernhardově díle vysledovat například motiv masky přejatý z lidové hry.

2.3.1 Ferdinand Raimund

Ferdinand Raimund navazuje na své předchůdce žánrem kouzelné hry a hry o polepšení. Jeho vidění světa je sice kritické, vždy nabízí mravní stanovisko, avšak vyústění hry vyznívá ve smířlivém tónu. Svět se zdá být v jeho pojetí harmonický, idylický. Raimund se narodil roku 1790, tedy v roce úmrtí osvětleného panovníka Josefa II. Snaha o vytvoření rovnováhy mezi názory předjosefinské doby (absolutismus, katolicismus) a duchem osvícenství však ještě nějakou dobu ve společnosti přetrvávala. A nebyl to pro tradicionalistické Rakousko lehký boj. V tísnivé dusné atmosféře monarchie je třeba uspokojovat požadavky předměstského diváctva a to si žádá smích a podívanou. Kulturní politika císaře Františka I. a kancléře Metternicha navíc lehkou nezávaznou zábavu podporovala. Odlehčená forma zábavy v podobě lidového divadla měla odvádět diváka od společenských a politických problémů. V Raimundově díle je jedinou cestou ke spokojenosti a štěstí mravnost, skromnost, dobrota, tedy biedermeierovské životní ideály. Jeho misantrop Pan Třeštil ze hry *Alpský král a nelida* je schopen nápravy teprve sebepoznáním ve společenské izolaci. Toto sebepoznání, které je v celé hře symbolizováno všudypřítomným zrcadlem. Toto sebepoznání však může být jen zdánlivé a může být jen únikem z reality. Raimund, často nahlížený jako konejšivý smířlivý autor, možná záměrně nechává své postavy vlastně rezignovat na jakýkoliv aktivní pokus o změnu. Právě rezignace a únik od reality, izolování se od společnosti volí také hrdinové Mittererových a Turriniho dramat. Postava sebevraha ze hry Petera Turriniho *Hotovo, konec!* nenachází uspokojení ve společenském a profesním úspěchu a uzavírá se ve svém bytě, zatímco v Mittererově moderní pašijové hře *Smrtelné hříchy* je hrdina části Lenost od počátku misantropem a společensky se izoluje. Pohádkový motiv zrcadla používá ve svých dílech Thomas Bernhard, například ve hře *Minetti, portrét umělce jako starého muže*. Zrcadlo zde však není symbolem sebepoznání, naopak hrdina v něm nikdy svou pravou tvář nenajde. Iniciátor napravení pana Třeštila, Alpský král, je ztělesněním dobré síly, která ještě není zkažena civilizací. Tento mýtus čisté přírody jako zdroje

čistoty duševní se promítá v díle autorů nové lidové hry, kteří ho vyvracejí. Naopak, znečištěnou přírodu využívají často jako symbol duševního a tělesného znečištění. Proto se V Mittererově hře *Abraham* či v Turriniho *Honu na krysy* hrdinové duševně obnažují na smetišti. V díle Elfriede Jelinek se setkáváme s motivem zničené přírody jako se symbolem fyzicky i psychicky zneužívané ženy.

2.3.2 Johann Nepomuk Nestroy

„Raimundův pohádkový svět vytlačila z jeviště Nestroyova sociálně kritická satira.“⁷ Oba autoři bývají často stavěni do opozice. Raimund – harmonizující a smířlivý a Nestroy – pranýřující kritik. Oba si však nedostatků společnosti své doby byli vědomi, každý se s nimi jen jinak vypořádával. Zatímco Raimund unikal před realitou do pohádkové idyly, Nestroyova kritika iluze naopak boří a nedostatky odkrývá. Avšak Raimundův specifický přínos Volksstücku je třeba hledat ve svébytném zacházení s jazykem a v odlehčené, metaforické formě, ve které zobrazuje každodenní realitu. Raimundův princip mísení stylů, od spisovného jazyka k dialektu, od veršů k próze umožňuje spojení vážného a komického, pohádkového Bekehrungsstücku (hry o obrácení) a frašky. Raimund spojuje současné společenské motivy s obrazným pohádkovým světem a divadelními kouzly. Jazyk se vymyká sociálnímu a lokálnímu ohraničení a směřuje k lidskému, morálnímu a metafyzickému rozměru, přičemž pohádková forma díla zcela zajišťuje odstup od reality. Ve svém díle vychází Raimund ze současné skutečnosti, ale podává ji v povznesené formě.⁸

To, co má Nestroy společné se svými následovníky, je kontroverzní přijetí veřejností. Oproti staršímu Raimundovi působil Nestroy jako „ničitel

7 Tamtéž, s. 225

8 Aust, H. von: *Volksstück*, Beck, München 1989

dobrého vkusu“⁹. Pobuřoval totiž svým kritickým pohledem na měšťanstvo, přičemž demaskoval jeho slabiny, které se donedávna prezentovaly jako klady. Tak je zpochybňována typická vídeňská Gemütlichkeit – laskavost, bodrý a neškodný vtip se ukazuje jako šíravý a krutý. Vídeňský dialekt, který jakoby svými zdobnělinami vyjadřoval právě onu laskavost, dobrosrdečnost, se stává kamufláží bídných společenských poměrů. Ve hře *Svoboda v Kocourkově* se říká: „Máme absolutní tyranstvíčko, máme nezodpovědné ministerstvíčko, byrokracičku, cenzurku, státní dlužky...“¹⁰ Všechny ty zdobněliny vlastně jen lakují na růžovo krutou realitu. Použití hovorového dialektu dodává Vídeňské lidové hře na realističnosti, lokalizuje ji do konkrétního prostředí, avšak Nestroy již předznamenává význam dialektu v moderní lidové hře tím, že ho používal jako indikátor společenských poměrů. Nestroy přináší do Vídeňského lidového divadla kritický prvek, čímž narušuje určitou bezstarostnost tohoto žánru. „Vídeňské divadlo...bylo odedávna masově oblíbenou zábavou a přizpůsobovalo se od počátku devatenáctého století potřebám přirozeného lidového vkusu.“¹¹ Dalo by se říci, že sloužilo jako druh odpočinkové, možná podbízivé zábavy. Nestroyův kritický náhled na jednající postavy stvořil postavu maloměšťáka, která je navíc formována dobovým společenským klimatem. „Na formující se měšťáckou třídu tu doléhal duchamorný tlak tichošlápské metternichovské feudální reakce, v níž se nesměl veřejně pohnout ani jediný svobodomyšlný vánek.“¹² Toto ovzduší však vychovává ze střední vrstvy specifický typ – šosáka, jenž plně zastíní typ velkého barokního hrdiny. Maloměšťák je dle Rio Preisnera člověk přizpůsobivý, nadaný schopností tisícerych úskoků a úniků, je to člověk zvláštní tragičnosti, zatížený středověkými rezidui,

9 Balvín. J., Pokorný J., Scherl. A., *Vídeňské lidové divadlo*, Odeon, Praha 1990, s. 282

10 Balvín. J., Pokorný J., Scherl. A., *Vídeňské lidové divadlo*, Odeon, Praha 1990, s. 391

11 Janů, Jaroslav: *Klasik vídeňské divadelní satiry*, in: Nestroy, Johann, Nepomuk: *Svoboda v Kocourkově*, Stát. lid. nakl., Praha 1956, s. 9

12 Tamtéž, s. 10

v hloubi duše anarchistický, nikoliv revoluční.¹³ Již Nestroyův měšťák je velmi cynický a pragmatický, tyto jeho vlastnosti jsou však dány panujícími poměry. Právě tento pohled na měšťáka převzal od Nestroye Ödön von Horváth.

2.3.3 Ludwig Anzengruber

Zatímco Nestroy výrazně přispěl k vývoji lidové hry z měšťanského prostředí, o vývoj venkovské lidové hry se zasloužil zhruba o čtyřicet let mladší dramatik Ludwig Anzengruber. Tento původně nepříliš úspěšný kočovný herec se stal stoupencem právě vycházejícího realismu a připravil cestu naturalismu.¹⁴ Reformoval Vídeňskou lidovou hru, přenesl tento žánr do venkovského prostředí a vnesl do něj dobová a společenskokritická témata. Lidové divadlo chápal jako divadlo se vzdělávací osvětovou schopností. Jeho kritické pojetí venkovské lidové hry tvoří důležitý mezičlánek ve vývoji tohoto žánru až k Turriniho a Mittererovým Volksstückům z venkovského prostředí. Ve svých hrách také používal stejně jako jeho následovníci stylizovaný rakouský dialekt.

2.4 Kritická lidová hra mezi válkami

2.4.1 Ödön von Horváth

Ödön von Horváth přehodnotil odkaz lidového divadla a stvořil tak nový žánr, kritickou lidovou hru. Narodil se sice v Rjece, ale než ukončil svá studia, stihl už procestovat všechny středoevropské metropole. Absence sentimentálních citů k jedné zemi jako k vlasti dávala Horváthovi možnost

13 Preisner, Rio: *Nestroy*, Orbis, Praha 1968

14 Dle: Sucher, C., B. (ed.): *Theaterlexikon – Autoren, Regisseure, Schauspieler, Gramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999

kriticky nahlížet na různé národní nešvary, byla možná i důvodem rezervovanosti vůči jakékoliv ideologii oživující pocity národní hrdosti. Svě hry *Benátská noc*, *Kazimír a Karolína* a *Povídky z Vídeňského lesa* označuje Horváth jako Volksstücky. „Obnovením této formy nezamýšlel jen vdechnout život dramatické tradici, měl daleko radikálnější cíl: stvoření kritického Volksstücku, jak vysvětlil ve svém rozhovoru pro Bavorské rádio: S plným vědomím jsem zbořil starý Volksstück, formálně a eticky – a jako kronikář dramatu jsem se pokusil najít novou formu Volksstücku.“¹⁵ Bylo by přesnější říci, že upravil formu Volksstücku, aby zpochybnil mýty rozšiřované ve „starém Volksstücku“. K vytvoření opravdové kroniky současné společnosti musel Horváth nahradit tradiční sociální skupinu Volksstücku 19. století zástupci průmyslové masové společnosti. Horváth volně používá termíny Mittelstand – příslušník střední vrstvy, Kleinbürger – maloměšťák a Spießer – šosák, aniž by mezi nimi zřetelně rozlišoval. V jeho pojetí nejde o společenská označení, jde o kulturní označení charakterizující duševní postoj, který bývá označován jako filistrovství – šosáctví, přizemnost, tedy někdo, kdo by rád kázal o morálce, avšak sám o ní nemá ani ponětí. Aby mohl Horváth vystihnout tuto sociální skupinu, vytvořil nový slovník – tzv. Bildungsjargon. Horváth vytvořil termín pro jazyk polovzdělanců, kteří se snaží vypadat vzdělaně, avšak jejich slovní zásoba je k sdělení vlastních myšlenek a pocitů nedostatečná. „Postavy nemají mluvit dialektem, každé slovo musí být řečeno spisovně, ale tak, jako když někdo umí mluvit jen dialektem a nutí se mluvit spisovně.“¹⁶ Postavy často užívají klišé a ustálená rčení, jako by se chtěly vyhnout zodpovědnosti za to, co říkají, jakoby se odvolávali na nějakou vyšší autoritu. Tento fenomén budeme moci sledovat v poválečném vývoji Volksstücku. Odvolávání se na autoritu a zbavování se odpovědnosti totiž přechází z jazyka i na jednání postav a pováleční autoři v

15 McKenzie, John, R., P.: *Social comedy in Austria and Germany 1890 – 1933*, European Academic Publishers, Berne 1996, pracovní překlad autorky

16 Tamtéž

něm spatřují příčinu neschopnosti rakouského národa přijmout spoluvinu na válečných hrůzách. Používáním cizojazyčných výrazů jako *Avanti*, *lapsus language*, *cherchez la famme* se chtějí jednající postavy posunout do vyšší společnosti, ale přitom se okamžitě prozradí jazykem ulice. „Novinové fráze, často zkomolené, automaticky používaná úsloví, literární citace z povinné četby či patetická prohlášení usvědčují mluvčího z nejistoty a myšlenkového zmatku, který většinou předchází chybnému – podobně vykloubenému – jednání.“¹⁷ Spíše než myšlenkovým zmatkem bych nazvala tento stav hloupostí, nevzdělaností. Vždyť motto *Povídek z Vídeňského lesa* zní: „Nic nevyvolává tak silně pocit nekonečnosti jako hloupost.“¹⁸ Horváth zesměšňuje a vyvrací mýty spojené s Vídní a s celým Rakouskem. Jeho kritické lidové hry jsou „persifláží legendy o vídeňské srdečnosti“¹⁹ – *Gemütlichkeit*. Lidové písně opěvující krásy Vídně a donekonečna omílané Straussovy valčíky v *Povídkách z Vídeňského lesa* navazují na *Volksstück*, ve kterém hrály hudební vložky neodmyslitelnou úlohu. V Horváthově pojetí je tato všudypřítomná „klasika“ známkou zatuchlosti a zanedbanosti, nikoliv vyjádřením poklidné atmosféry či velkého ducha kulturního, hudebně založeného národa. *Povídky z Vídeňského lesa*²⁰ odkrývají důsledky úzkostného vnějškového lpění na falešných morálních zásadách, jehož hlavním cílem je zůstat bezúhonný v očích veřejnosti, nikoliv zůstat skutečně morálně čistý. Kouzelník odvrhne svou dceru, která se nechá unést vášní a opustí zdánlivě dobrosrdečného řezníka. Kouzelník hrdě odmítá přijmout dceru zpět, a to pod záminkou morální spravedlnosti. Jeho jednání se vlastně stává příčinou tragického osudu dcery. Ta se nakonec musí poražena vrátit k řezníkovi. Právě jeho příslovečná srdečnost se mění v majetnickou krutost. Hra napadá atmosféru zdánlivé počestnosti a laskavosti, pod kterou se skrývá

17 Reslová, Marie: *Ticho Ödöna von Horvátha*, in: Horváth, Ödön von: *Hry*, Divadelní ústav, Praha 2002

18 Horváth, Ödön von: *Povídky z Vídeňského lesa*, překlad Jiří Stach, in: Horváth, Ödön von: *Hry*, Divadelní ústav, Praha 2002

19 ed. Josef Valášek: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*, Odeon, Praha 1987

20 Horváth, Ödön von: *Hry*, Divadelní ústav, Praha 2002

zloba a hloupost zapříčiňující tragické lidské osudy. Cokoliv, co by mohlo tuto kulisu dokonalosti narušit, je třeba okamžitě zamést pod koberec. U současných rakouských spisovatelů budeme moci pozorovat návaznost na téma společenské manipulace a diktátu zažitých mýtů, které deformují životy jednajících postav. Například Felix Mitterer ve svých hrách zkoumá, jak společnost přistupuje k odlišným jedincům, kteří nezapadají do jakési vykonstruované normy.

Hra *Benátská noc*²¹ se odehrává v Německu třicátých let, tedy před převzetím moci fašisty. Na malém městě se v jednom hostinci střetnou tři politické skupiny – mladí socialisté, republikáni, kteří stojí v čele města a nacisté. Politické ideály však nejsou pro jednající postavy na prvním místě. Skutečnou motivací jsou pro ně osobní pohnutky a komplexy, které nejsou schopny řešit přímo, a tak se skrývají za vyšší zájmy. Republikánský radní si dokazuje moc ponižováním své ženy Adély. Vůdce levicové mládeže Martin přinutí svou dívku Annu, aby se sblížila s fašistou a špiclovala ho. Hra ironizuje šlechetné občanské ideály, za kterými se skrývají sobecké osobní zájmy. Horváth tak rozvíjí své velké téma falešných občanských ctností na pozadí aktuální politické situace podobně, jako ve svém již zmiňovaném díle *Poslední dnové lidstva* během 1. světové války Karl Kraus.

V lidové hře *Kazimír a Karolína*²² je ironizováno prostředí Oktoberfestu. Místo bujného veselí jsme svědky rozchodu Karolíny s Kazimírem, který právě přišel o místo řidiče. Oba hrdinové se pod tlakem ekonomických okolností dostávají na scestí. Karolína si chce polepšit pomocí ženských půvabů, ale zjišťuje, že byla jen zneužita a uvažuje o návratu ke Kazimírovi. Ten se málem dá na cestu zločinu. Své jednání si postavy ospravedlňují špatnou situací: „Lidi by vůbec nebyli špatní, kdyby se jim

21 Tamtéž

22 Tamtéž

nevedlo špatně.“²³ Opět zde vyplouvá na povrch sobecká motivace postav. Zde je navíc kladen důraz na důvod tohoto cynického pragmatismu. Horváthovi hrdinové jsou vlastně outsiders, zoufalými jedinci, kteří se v důsledku své tíživé situace chovají jako lidské šelmy a v zoufalém boji o přežití neváhají udělat cokoli. Jejich osudy však autor nelíčí jako velká dramata, povaha her je spíše epizodická. Určující je ale atmosféra her. Prvotní situace je vždy sváteční, ať už se jedná o Oktoberfest v *Kazimírovi a Karolíně*, piknik v přírodě v *Povídkách z Vídeňského lesa*, nebo o slavnost v hostinci v *Benátské noci*. O to radikálnější je pak narušení tohoto bezstarostného veselí. Na konci Horváthových lidových her stojí vždy velké zklamání. Selankovitá atmosféra se ostře mění ve vystřízlivění a deziluzi.

„S lidovou dramatikou Raimunda a Nestroye mají Horváthovy hry – odhlédneme-li od menšího množství kupletů – základní rysy společné: Hlavní postavy pocházejí většinou z dolní měšťácké vrstvy, děj se točí kolem všedních, každodenních záležitostí, nikoliv kolem výjimečných případů a kolem složitých duševních rozhodnutí. Řeč je zabarvená vídeňským, popřípadě jihoněmeckým dialektem“²⁴ Horvátha lze považovat za zakladatele tradice nové lidové hry, která jde proti tradici původního Volksstücku tím, že vyvrací zažitá mýty a ideály, dává nový význam použití dialektu a povyšuje ho na umělecký prostředek a pozvedá samotný žánr ze zábavné do kriticky realistické roviny. Kromě samotného faktu, že se autor odvažuje zpochybňovat idylické vidění světa svých postav, je zásadní, že k této kritice využívá žánr lidové hry. Ta by přitom měla být hlavně zábavnou dramatickou formou. To, že je autor schopen zpochybňovat legendu o tradiční vídeňské Gemütlichkeit – bodrosti formou lidové hry, přičítala dobová kritika faktu, že není ve Vídni dostatečně zakořeněný, aby „pochopil duši vídeňského

23 Tamtéž

24 Hinc, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1973, s. 131, pracovní překlad autorky

člověka.“²⁵ Stejně jako Nestroy, na jehož pojetí lidové hry v mnohém navazuje, tedy nebyl na jevištích ve své době vítán.

2.4.2 Marieluise Fleißer

Ve stejné době jako Horváth tvořila v bavorském městě Ingolstadt Marieluise Fleißer. Pro vývoj nové lidové hry sehrála důležitou roli jako inspirátorka celého hnutí kriticko realistického proudu v Německu v 60. a 70. letech 20. století (Kroetz, Sperr, Fassbinder) a sama tyto autory považovala za své právoplatné nástupce.²⁶ Ovšem v některých pramenech je zpochybňováno žánrové zařazení jejího díla do lidové hry. Proti hovoří fakt, že její hry nebyly, alespoň v původních verzích, označeny podtitulem Volksstück.²⁷ Zásadní pro vývoj nového Volksstücku ale je její nepřikrášlené zobrazení každodennosti. Také ve volbě dramatického personálu se shoduje s moderními tvůrci lidových her, zaostřuje na outsidersy a skupiny obyvatel, které trpí sociálním útlakem a jsou obětí předsudečného chování svého okolí. Ačkoliv zní toto označení příliš obecně, je třeba říci, že takovou skupinu tvořily v době napsání her například ženy. Ingolstadt nazývala Fleißer „nejtemnějším městem ze všech katolických měst Německa“.²⁸ Hra *Die Fußwaschung (Omývání nohou)*²⁹, která byla hrána pod názvem *Fegefeuer in Ingolstadt (Ingolstadský očištec)*³⁰, je drásající psychologickou studií o dospívání na takovém místě. Fleißer byla produktem toho, co sama nazývala „kolizí mezi svou výchovou v katolické klášterní škole a dvojitým vlivem svého učitele spisovatele Liona Feuchtwangera a spisů mladého drzého Brechta“³¹. Hra se soustřeďuje na prostředí malého města, kde se nic neděje bez vědomí

25 Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater*, in: Augustová, Zuzana: Thomas Bernhard, Větrné mlýny, Brno 2003, s. 131

26 Buddecke, Wolfram: *Das deutschsprachige Drama seit 1945*, Winkler, München 1981, pracovní překlad autorky

27 Aust, H. von: *Volksstück*, Beck, München 1989, pracovní překlad autorky

28 Cardinal, Agnes: *Shadow playwrights of Weimar*, in: Ed. Elizabeth Woodrought: *Women in European Theatre*, Intellect, Oxford 1995, s. 70, pracovní překlad autorky

29 Pracovní překlad autorky

30 Pracovní překlad autorky

31 Tamtéž

ostatních a bez jejich odsudku. Druhá hra této autorky je do češtiny přeložena jako *Ženisté a ženy*³², ačkoliv se v originále jmenuje *Pioniere in Ingolstadt*. Obě hry byly svým názvem spjatý s místem, kde autorka strávila celý život a tvořily tak jakousi značku. Tato hra, která pojednává o příjezdu ženistů do města a o povyku, který způsobilo pár mladých mužů mezi místními děvčaty. Hra může být chápána jako popis rozdílných pohledů mužů a žen na lásku. Popisuje však také poměry v armádě včetně šikany. To, že si žena dovolila kritizovat mužskou doménu – armádu, pobouřilo veřejnost a dotčení se cítili i zástupci města Ingolstadt. Nemalou měrou se na celospolečenském pobouření zasloužil Brecht, který v berlínské inscenaci (1929, Theater am Schiffbauerdamm)³³ pozměnil některé pasáže a vytvořil tak velmi provokativní inscenaci.³⁴ Horváth a Fleißer započali s kritikou maloměstské pokrytécké morálky, která často nepřímo vede k tragickým událostem. Jedinci, kteří nějak vybočují z davu, jsou totiž vždy obětí šikany, nebo jsou dohnáni k sebestrukci. Hon uniformního davu na outsidersy, tedy na ty, kdo do této uniformity nezapadají, popisují ve svých dramatech hojně Turrini a Mitterer.

2.4.3 Carl Zuckmayer

Protipól kritickému Volksstücku tvoří dílo Carla Zuckmayera, jehož idylické zpodobnění německého venkova nápadně připomíná nacistickou ideologickou estetiku Blut und Boden. Jde však zajisté o podobnost nezáměrnou, nechtěnou, neboť sám autor musel kvůli svému židovskému původu odejít před válkou do exilu. Sám Zuckmayer také obdivoval Horvátovo dílo a na jeho návrh získal Horváth Kleistovu cenu.³⁵ Některé prameny řadí Zuckmayera mezi autory kritické lidové hry: „Hrou Veselý

32 Fleißer, Marieluise: *Ženisté a ženy*, Dilia, Praha 1977

33 Dostupné na: http://de.wikipedia.org/wiki/Pioniere_in_Ingolstadt

34 Dle: Cardinal, Agnes: *Shadow playwrights of Weimar*, in: Ed. Elizabeth Woodrought: *Women in European Theatre*, Intellect, Oxford 1995

35 Dle: Hinc, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1973, s. 136

vinohrad prodělal změnu z expresionistického dramatika v autora kriticko – realistického Volksstücku v tradici Anzengruber a Hauptmanna“³⁶ Komédie *Veselý vinohrad*³⁷ však podává spíše idylický obrázek rýnsko – hessenského venkova, jednající postavy mluví místním dialektem, jsou to prototypy zemitých lidí spojených s přírodou, s její silou a řádem. „Karikaturní lidové postavičky – student, úředník, židovští obchodníci“³⁸ neslouží jako kritické zobrazení venkovských obyvatel, ale jsou zdrojem různých komických situací. Komika hry je rovněž obsažena v hospodských a sexuálních scénách a živočišném selském naturelu.

3 Nový realismus v Německu 60. let

Od druhé poloviny 60. let se v Německu začíná inspirovat dílem Ödöna von Horvátha a Marieluise Fleißer Martin Sperr, František Xaver Kroetz a Rainer Werner Fassbinder, tito autoři bývají řazeni k směru tzv. nového realismu. Po vzoru jejich předchůdců tvoří dramatický personál jejich her příslušníci střední třídy, měšťáci, nebo venkované. Stejně jako u Fleißer se tito autoři zaměřují na neschopnost zmíněných společenských skupin tolerovat sebemenší odlišnost. Hon na osoby stojící mimo společnost se tak stává stěžejním tématem lidové hry. Tito autoři (stejně jako později Mitterer) využívají prostředí německého venkova nebo maloměsta jako mikroklima, ve kterém jen více vyniká zloba a nenávist. Pod pokličkou pokrytecké morálky se skrývá neskutečná brutalita, mnohdy ne fyzická, ale psychická. Vyvržení jedinci jsou zde neustálým nátlakem a veřejným ocerňováním dohnáni do krajních situací. V realistickém podání mnohdy směřujícím k naturalismu

36 Sucher, C., B. (ed.): *Theaterlexikon – Autoren, Regisseure, Schauspieler, Gramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999, pracovní překlad autorky

37 Zuckmayer, Carl: *Veselý vinohrad*, Dilia, Praha 1972

38 Allkemper, Allo, Eke, N., O.: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2000, s. 252, pracovní překlad autorky

nechybí drastické jevy jako vraždy, sebevraždy, sexuální úchytky. Takto popsané prostředí vyvolává u hrdinů nejrůznější traumata a frustrace.

3.1 Martin Sperr

Martin Sperr ve své *Bavorské trilogii* vytváří nejen společenskou, ale i historickou kroniku, ve které se zabývá životem na vesnici, na malém městě i ve velkoměstě. Časově trilogie sahá od doby poválečné přes rok 1958 do roku 1969. Stejně jako prostředí se mění i sociální příslušnost jednajících postav, nejprve to jsou prostí dělníci a sedláci, pak střední podnikatelé a konečně také velkopodnikatelé a studenti. Sperr se snaží analyticky hledat příčiny nehumánního jednání lidí, a i když zasazuje své příběhy do konkrétního prostředí, lze jejich dopad vnímat celospolečensky. I přes použití specifických jazykových prostředků bychom neměli Sperrovy kritické hry vnímat jen jako kritiku konkrétního prostředí. „fabule by dle výpovědi autora měla být i přes místní kolorit a jazykovou lokalizaci nezávislá na Bavorsku. Sperrovi totiž nešlo o nic menšího, než o odvážný pokus předložit v dramatickém tvaru jakýsi sociogram Spolkové republiky.“³⁹ První a nejúspěšnější díl trilogie *Lovecké výjevy z Dolních Bavor*⁴⁰ pranýřuje tupý bigotní konformismus venkovského obyvatelstva, který zapříčiní svým nenávisným štváním proti odlišným jedincům nejednu životní tragédii. Výraz lov, nebo hon zde má přenesený význam ve smyslu nelítostného honu na lidskou oběť. V 18 krátkých scénách je obsažen přesný výřez událostí ze skutečného prostředí, který je zasazen do konkrétní doby poznamenané měnovou reformou. Tato radikální změna zasáhla i do modelů chování. Hra je precizní analýzou chování venkovských obyvatel k outsiderům, ke kterým přistupují s nedůvěrou a odporem a které se snaží buď alespoň vypudit, nebo úplně odstranit. Mezi tyto opovrhované jedince patří Marie, jejíž muž nebyl

39 Buddecke, Wolfram: *Das deutschsprachige Drama seit 1945*, Winkler, München 1981, pracovní překlad autorky

40 Sperr, Martin: *Lovecké výjevy z Dolních Bavor*, Dilia, Praha 1969

po válce ještě oficiálně prohlášen za mrtvého, a proto se Marie nemůže znovu vdát. Navíc má mentálně postiženého syna Rova platícího za obecního blbečka. Její mimomanželské soužití s čeledínem nezapadá do vnějškově spořádaného modelu venkovského života. Postižený syn je vnímán jako něco, co by mělo být skryto kdesi v ústavu, je vnímán jako vada na kráse vsi. Homosexuální Abraham se snaží začlenit do společnosti, která jím však pohrdá, a to včetně jeho matky, která se za něj stydí. (Hru s názvem *Abraham* na stejné téma napsal i Felix Mitterer a zabývá se v ní také pocitem studu homosexuála za svou orientaci.) Objevuje se zde zažitý mýtus, podle kterého lze ovlivnit sexuální orientaci špatnou výchovou. Hrůzně se odkrývá i přežívající nacistická ideologie mezi lidmi, která se s jinakostí, ve svém pokřiveném pohledu s nedokonalostí, vyrovnávala po svém. Mnozí obyvatelé vesnice se s nostalgií na válečnou dobu dovolávají krutého potrestání homosexuality a je zjevné, že v nacistické ideologii spatřují ideál nastolení opravdového pořádku. Právě nenávist a štvánice okolí dohánějí Abrahama k násilnému činu - zabije místní kurvičku Tonku, se kterou se snažil vytvořit „normální“ rodinu. Svou orientaci však nebyl schopen potlačit, když se sblížil s mentálně postiženým chlapcem Rovem. Rovo po zatčení Abrahama, nejen však kvůli tomuto faktu, ale i z pocitu nelásky a nadbytečnosti, spáchal sebevraždu.⁴¹ Ironií je, že tito tři outsideři, kteří stáli v cestě fašizující představě o řádu venkovského obyvatelstva, se zničili sami bez jejího fyzického přičinění, avšak dohnáni psychickým terorem. Sperr zde vyvrací možnost, že by sami nenávidění cítili k sobě navzájem solidaritu. Naopak zdůrazňuje, že krutost je přítomna ve všech vztazích, a to kvůli frustraci, ale také kvůli malosti a hlouposti lidí. Stejně jako u Horváthových postav se u těchto společností vyvržených osob projevuje zoufalý bezohledný boj o přežití. Likvidací nepohodlných osob získávají obyvatelé fiktivního bavorského města nejen vytoužený řád, ale i peníze za dopadení Abrama.

Tento obnos použijí na koupi kostelních varhan - symbolu duchovní a mravní čistoty, kterou však místní obyvatelé zjevně postrádají.

V *Lanshutských povídkách* odehrávajících se na malém městě je pojednána láska dětí dvou zneprátených stavebních podnikatelů. Smířlivý konec je jen ironickou pointou k předchozím krutým střetům.⁴² Ekonomický egoismus jde ruku v ruce v hrůzostrašném spojení s „přetrvávajícím antisemitismem, který určuje jednání lidí.“⁴³ Poslední díl trilogie *Mnichovská svoboda* zachycuje komplikovanou hru mezi hospodářskou a politickou mocí včetně praktik jako je korupce. Pojednává o sanaci starého města a zachycuje boj různých názorových skupin, občanských iniciativ a studentských hnutí.

Hra *Koralle Meier* by se svým tématem také dala zařadit mezi kritické lidové hry. Prostitutka se snaží naplnit ideál měšťanské počestnosti tím, že si otevře zelinářství. To se jí ovšem nepodaří, protože není schopná přizpůsobit své jednání situaci. Zajímavé je použití klišé zelinářství, jakoby vlastní útulný krámk byl záštitou společensky uznávané formy obživy spořádané ženy. Jako by v sobě vlastní krámk snoubil soběstačnost, spokojenost a počestnost. Jako Líza v Shawově *Pygmalionu* si otevírá květinářství a Nora v Jelinekové hře *Co se stalo, když Nora opustila manžela*, dostává odložena milencem galanterii, i Koralle Meier sní o tomto měšťáckém ideálu.

Sperrovi hrdinové, většinou nějak vybočující z okolní masy obyvatel, se stávají vlastními oběťmi, když se kvůli svému strachu, hlouposti, nízkosti a netoleranci dostávají do ničící i sebezničující mašinerie. Hlavní roli zde však hraje nenávistná atmosféra pramenící z neochoty přijmout jakoukoliv odchylku od zažité společenské normy. Tato norma však opět nestaví na skutečných morálních zásadách, ale na morálce zdánlivé, hrané. Ačkoliv by se to mohlo zdát podle *Landshutských povídek*, které využívají

42 Hinc, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1973

43 Cejpek, Václav: *Současná německá dramatika*, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, Brno 1986, s. 20

Shakespearovského modelu zneprátelených rodů, nestaví myslím Sperrovo dílo na tradičních dramatických situacích. Spíše se snaží o mikroskopický pohled na realitu, o jakýsi drsný, kriticky pojednaný výsek skutečnosti.

3.2 Franz Xaver Kroetz

Franz Xaver Kroetz patřil k dosti hraným autorům a jeho dílo je velmi obsáhlé. Ačkoliv ho sama Fleißer považovala za svého nástupce, poněkud se od jejího a Horváthova díla odlišuje. Kroetz radikalizuje to, co započali jeho předchůdci, ale nesoustředí se při tom na neprivilegovanou masu, nýbrž „na nápadně stigmatizované jedince - outsiders, kteří reprezentují okraj společnosti.“⁴⁴ Tímto outsiderem se může stát kdokoli, kdo je ostatními odmítán a opovrhován, například nezaměstnaný, svobodná matka, nebo starý člověk. Na rozdíl od Sperrových her, kde každá z postav má svůj problém a je nějak poznamenaná, se Kroetz věnuje více individuálně jedné postavě. Stejně jako Sperr pojímá i Kroetz skutečnost naturalisticky a nebojí se ukázat na jevišti různé šokující výjevy. Ty však mají za úkol nejen šokovat, ale také vytváří metaforu vnitřního morálního rozkladu jednajících postav. Uvedení Kroetzových prvních dvou her se neobešlo bez skandálu. Naturalistické předvádění vyměšování, masturbace, soulože, nebo potratu⁴⁵ zbůsobilo vlnu pohoršení. „Ve své pozdější tvorbě Kroetz opouští tuto linii šoku za každou cenu, k níž tíhl ve snaze upozornit na strašlivou morální bídu svých postav, za níž ony samy nesou plnou odpovědnost. Výrazněji se mu daří ukázat souvislosti mezi deformací jím zobrazovaného světa a společenskou situací.“⁴⁶ Domnívám se, že nutnost šokovat diváka vychází z autorovy potřeby doslova otřást publikem, které se díky neustálé konzumaci masové líbivé kultury ocitá v jakési letargii. Právě princip šoku uplatňoval již Horváth, když vyvrátil mýtus dobrosrdečných počestných měšťanů. Šokování však musí stát vždy jen

44 Buddecke, Wolfram: *Das deutschsprachige Drama seit 1945*, Winkler, München 1981

45 Tamtéž

46 Cejpek, Václav: *Současná německá dramatika*, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, Brno 1986, s. 21

na počátku určité literární vlny, která když probudí zájem a přestává šokovat, musí začít přinášet nové a hlubší hodnoty. Tento odklon od linie dramatiky šoku je patrný jak u Kroetze, tak i u Turriiniho. Jutta Landa vysvětluje ve své práci Měšťanské divadlo šoku: „ Pro divadlo šoku je označení měšťanské vlastně dvojsmyslem. Nebylo totiž napsáno pro měšťáky, nýbrž proti nim...dramatika šoku se neobrací proti měšťákovi jako proti sociální skupině, jejíž dispozice se jeví jako autoritativní, profašistická, prospěchářská,... nýbrž jako ke skupině recipientů kultury, která když už zmíněné názory nepodporuje, alespoň je nevyvrací. S tím souvisí vysoká kultura muzeální klasiky podporovaná rakouským státem – nákladné vybavení operních scén, stejně jako organizovaná masová kultura.Jako specificky rakouská je pranýřována provinční úzkoprsost, křečovitě lpění na dlouholetých tradicích a společenských rolích, již Horvátem sledovaná dialektika brutality a sentimentality. ...napádána je transformace Rakouska do podoby komercializovaného turistického ráje, který by chtěl být zemí blažených lidí, s malou nezaměstnaností, nízkým počtem stávek a nízkou inflací, zatímco statistiky hovoří o alarmujícím počtu sebevražd. Proti budování mýtu o zlatém vídeňském srdci a o příslovečné laskavosti stojí negativní realita.“⁴⁷

Měšťanské publikum by tedy mělo rozpoznat v díle svůj obraz a cítit, že je samo terčem kritiky. Tento pocit vyvolává také šok a pohoršení, protože běžná masová kultura je tvořena právě pro tento okruh lidí, a to často podbízivě. Jestliže má divák pocit, že dává svůj čas a peníze za něco, co ho cíleně uráží, samozřejmě následuje pohoršení. Umělecká hodnota a hlubší význam díla jde při tomto prvotním vnímání stranou.

V některých hrách se Kroetz věnuje sociálním poměrům utvářejícím život lidí. Ve hře *Ani ryba ani rak*⁴⁸ pozorujeme na příběhu dvou párů odlišné

47 Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, Athenäum, Frankfurt am Main 1988.

48 Kroetz, Franc, Xaver: *Ani ryba ani rak*, Dilia, Praha 1984

pohledy na partnerský a na profesní život, přičemž obě sféry se vzájemně ovlivňují. Muž kvůli ztrátě zaměstnání nedokáže komunikovat ani se ženou, ani s přáteli. Tíživá situace ovlivňuje rozhodnutí hrdinů hry *Horní Rakousy*. „Anni a Heinz musí řešit tíživou finanční situaci a rozhodnout se, zda si mohou dovolit mít dítě, které čekají, či nikoli.“⁴⁹ Tematika těchto her nápadně připomíná Turriniho hru *Méně výkonní*. Oba autoři volí prostředí města a zaměřují se především na nižší třídu obyvatel a na životní podmínky této společenské vrstvy. Popisují přitom doslova tragické následky ztráty zaměstnání na život této neprivilegované skupiny obyvatel.

V krátkých monodramatech *Pouť za štěstím* a *Další vyhlídky*⁵⁰ se autor věnuje spíše vnitřním dramatům žen, které se musí se svým trápením vyrovnávat samy bez možnosti sdílení s blízkou osobou. Obě ženy jsou přitom outsidersy, tudíž typickými postavami nové lidové hry. V prostředí města, které Kroetz popisuje, již nejsou outsidersy odlišní jedinci (homosexuálové, postižení), ale například staří lidé. Ve městě, kde se lidé nezajímají tolik o ostatní jako na vesnici, se odlišnost více skryje. To, co však městská společnost neodpouští, je jakási nadbytečnost, neužitečnost, nebo nízké postavení. Do skupiny takto označovaných jedinců patří právě staří lidé, nebo lidé s nízkou životní úrovní. Kroetzova hra *Pouť za štěstím* se odehrává během jízdy vlakem. Mladá svobodná matka - tedy zástupkyně oné neprivilegované vrstvy - podniká cestu za otcem svého dítěte. Pocity osamocení a nadbytečnosti může svěřit jen svému malému synovi, takže jde vlastně jen o vnitřní sebereflexní monolog. V *Dalších vyhlídkách* jsme svědky odsunu důchodkyně její rodinou na vedlejší kolej. Tato žena, ač stále vitální, je nucena odejít do domova důchodců. Obavy před samotou a loučení s osobními věcmi formuluje do sebechlácholivého monologu, pro který je charakteristická snaha zjemnit a zamaskovat tíživou skutečnost. Stejnou

49 Cejpek, Václav: *Současná německá dramatika*, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, Brno 1986, s. 22

50 Kroetz, Franc, Xaver: *Další vyhlídky, Pouť za štěstím*, Dilia, Praha 1980

problematikou se zabýval také Peter Turrini ve své hře *Josef a Marie*, ve které ukazuje na postavení starých lidí v moderní konzumní společnosti. Duševní postoj Turriniho hrdinů je přitom totožný s přístupem staré ženy v Kroetzových *Dalších vyhlídkách*. Postavy obou dramát se snaží pocity samoty a nadbytečnosti sami před sebou bagatelizovat a vlastně si je nepřipouští.

Dramatické struktury Kroetzova díla jsou z velké části předznamenány již v kritické lidové hře Ödöna von Horvátha a Marialuise Fleißer. Postavy nejsou schopny vyjádřit své myšlenky a pocity, jako indikátor společenského zařazení a také jako obraz duševního stavu jednajících je použit dialekt. Dramatický personál her tvoří prostí, neperspektivní a utlačovaní jedinci - outsideři, do kterých se autor vciňuje. Dějové linie her jsou jednoduché, s malým počtem jednání. Dalo by se říci, že u Horvátha nachází Kroetz témata, která podřizuje svým záměrům, tedy vytvořit obraz městské, kapitalistické společnosti.

Specifické použití jazyka dává Kroetzovi možnost vyjádřit nechopnost postav jak mentálně, tak i verbálně vyjádřit jejich neutěšenou situaci. Hrdinové mluví bavorským dialektem, ale také používají řeč, která se v moderní jazykovědě nazývá sociolekt.⁵¹ Melodie jejich řeči má být typická pro spodní vrstvu společnosti. Některé znaky jako inklinace k častým elipsám, časté pauzy a odmlčení se ukazují na neschopnost formulovat myšlenky. Stereotypní používání rčení, různých idiomů a tautologie jako by bylo snahou postav o zakrytí vnitřních problémů. Postavy spíše než jazykem vládnu jen zbytky rozpadlého jazyka, který odráží jejich duševní stav. Namísto komunikace staví jazyk mezi postavy neproniknutelné bariéry. Kromě vlastní neschopnosti slovně vyjádřit své niterné problémy je na vině

společnost, která postavy v tomto mlčení zanechává, protože se o jejich názory a potřeby nezajímá.

3.3 Reiner Werner Fassbinder

Reiner Werner Fassbinder se prosadil nejen jako dramatik, nýbrž také jako režisérská divadelní a filmová hvězda. Ve svém Aktionstheater se snažil o nový rebelský divadelní tvar, „míchá různé tradice a mimo tradice bavorského Volksstücku se nechá ovlivňovat i americkou kulturou a při jejich zpracování nechává prolínat různé formální prvky například prvky filmu a divadla.“⁵² Jeho lidová hra *Katzelmacher* je věnována Marieluise Fleißer a zpracovává podobné téma jako Sperrovy *Lovecké výjevy z Dolních Bavor*. Objevuje se zde snad ještě silněji princip vzájemné nenávisti mezi společenským vyvrženci. Na příběhu řeckého gastarbeitera je ukázán ničivý dopad pomluv, které jsou dány do oběhu, začnou se stupňovat a vrcholí fyzickým násilím. Zároveň se ukazuje neschopnost outsiderů vymanit se z odstrašujícího vzorce chování svého okolí a jednat lépe. Stejně jako ve Sperrově díle je zde ukázáno, že jedinci vyvržení ze společnosti necítí vzájemnou solidaritu. Hrdina hry *Katzelmacher* - řecký gastarbeiter, i když je sám terčem šikany, odmítá pracovat s dělníkem z Turecka.

Důležitá je také ve Fassbinderově díle úloha jazyka. „Fassbinder odhaluje mechanismus předsudků a násilí, ale neanalyzuje je, požívá techniky koláže, což znamená, že používá techniky po sobě jdoucích obrazů, úlomků rozhovorů a citátů.“⁵³ Stejnou metodu používá u *Hry Krev na krku kočky*.⁵⁴ V té se v krátkých scénkách objevují přesně odposlouchané fráze z rozhovorů v různých situacích. Tyto situace zahrnují všední jednání mezi partnery, mezi ženami, mezi milenci. Některé fráze do sebe vstřebává duch doby – jakási

52 Aust, H. von: *Volksstück*, Beck, München 1989

53 Tamtéž

54 Fassbinder, R., W.: *Krev na krku kočky*, Transteatral, Praha 2005

kosmická forma Marilyn Monroe – Phoebe. Když tyto fráze začne opakovat mimo kontext, začne být považována buď za úchvatně originální, nebo za šílenou. Paradox tkví v tom, že dokud používáme zaběhnutá klišé v běžných situacích, nevnímáme jejich nesmyslnost, protože jsme na ně natolik zvyklí, jsme natolik otupělí, že je vypouštíme z mysli jako obehnaný hit. Jejich význam začneme vnímat, až když jsou vyřčena v jiném kontextu, nebo z jiných úst. Fassbinder zde vlastně dotahuje ad absurdum to, co předznamenal jeho předchůdci. Kritická lidová hra Ödona von Horvátha ukazuje také na nesmyslné používání frází a ustálených rčení, ale dává je spíše do souvislosti s charakterem postav – s jejich alibismem a nedostatkem intelektu. Fassbinder vytváří tuto absurdní nereálnou situaci, aby naprosto zřetelně a polopaticky dokázal vyprázdňenost pojmů dnešního jazyka.

To, co spojuje mimo jiné dílo Fassbindera se zmiňovanými autory, je analýza zloby a násilí jako důsledku společenské frustrace. Ve hře *Brémská svoboda* zpracovává skutečný příběh travičky, který se odehrál v 19. století. Geesche Gottfriedová otráвила 15 lidí včetně svých dětí, rodiče a manžela. Fassbinder se snaží pohlížet na tento zoufalý čin v kontextu společenského útlaku a nesvobody. Sám ke hře říká: „Je tady žena, která žije v manželství se značně impotentním mužem, jenž ze svého domu dělá cosi, kam přicházejí přátelé, kde se vyprávějí sprosté vtipy, kde se chlastá. A v této atmosféře tato žena tohoto neschopného muže jednoho krásného dne zkrátka zabila. A během času zabíjí v této hře všechny, kdo stojí v cestě v její touze po svobodě a seberealizaci...“⁵⁵ Právě neschopnost bránit se útlaku a vystoupit ze zažitého nevyhovujícího stereotypu nacházíme dále jak u samotného Fassbindera, tak u Mitterera, který zpracovává téma pokusu o vraždu psychicky utlačovanou ženou ve hře *Návštěvní hodiny*. Zároveň je zde opět podobnost se Sperrovými „*Loveckými výjevy*“, kde také psychický teror kruté masy vyvolá agresivitu v utlačovaném outsiderovi a vede až k vraždě.

Ve své podstatě tito autoři jen potvrzují to, co nastínil již Horváth a do značné míry i Nestroy. Totiž, že pragmatismus, cynismus a brutalita neprivilegované vrstvy je způsobena její neuspokojivou situací. Následky této brutality jsou však již – vzhledem ke kontextu doby – jiného charakteru, daleko častěji jde o fyzické násilí.

I když Sperr, Kroetz a Fassbinder používají dialekt, není to naturalistická forma dialektu, ale vytvářejí vysoce stylizovaný jazyk, který opravdu využívá určité fonetické rysy dialektu. Tento stylizovaný jazyk viditelně záměrně kombinuje prvky devalvovaného jazyka, amerikanismy, redundance a nesprávné užití slov vyjadřuje intelektuální zakrnělost postav a odráží jejich vnitřní nevyrovnanost. Kromě duševního stavu postav odráží jazyk i stav celé společnosti, když odhaluje povrchní morálku a hranou idylu. Postavy totiž nejsou schopny pomocí jazyka komunikovat a řešit problémy, naopak je ještě více skrývají a zakopávají pod povrch.

4 Nová lidová hra Petera Turriniho a Felixe Mitterera

4.1 Tvorba Petera Turriniho a Felixe Mitterera v kontextu kulturně politické situace v Rakousku

Nová lidová hra Petera Turriniho a Felixe Mitterera navazuje na meziválečnou kritickou lidovou hru (Horváth, Fleißer) právě v jejím kritickém vidění mýtů, které jsou spojovány s Rakouskem. V Turriniho a Mittererově generaci autorů už však není toto narušení iluze o Rakousku jako idylickém ráji stejného charakteru jako v případě Nestroye nebo meziválečných autorů. Pro rakouské autory narozené za války nebo těsně po válce se stalo boření mýtů spojených s národní hrdostí přímo životním tématem a souviselo nejen s kulturní, ale i s politickou situací v zemi. Rakousko bylo totiž po roce 1944, kdy byla podepsána Moskevská smlouva spojenců, prohlášeno za oběť nacismu a tuto roli si po válce ochotně přisvojilo. Političtí i umělečtí činitelé navíc podporovali oficiální doktrínu, že na válečné události je třeba rychle zapomenout. Spisovatel Alexander Lernet – Holenia například prohlásil, že: „...je třeba navázat tam, kde naši tisíciletou kulturní tradici přerušily sny jednoho šílence.“ Tento výrok vypovídá o všeobecném pohledu na minulost. K válce se přistupuje jako k nějakému drobnému omylu, jako by se nic nestalo a nyní se musí rychle pokračovat (show must go on) a navázat na vysoké umění a kulturu duchovně bohatého národa. To, že se tento národ sám zaprodal zlu, které je ovšem eufemisticky nazýváno snem šílence, už se opomíjelo. Navíc nebylo možné jednoduše navázat na předválečnou literaturu, když „slavní reprezentanti období Fin de siècle již zemřeli ve dvacátých a třicátých letech: Ödon von Horváth, Joseph Roth, Stefan Zweig, Franz Blei a Robert Musil v exilu

nepřežili, a Franz Werfel a Hermann Broch se po konci války nevrátili zpět do Rakouska.“⁵⁶

Spoluvina na válečných událostech byla vehementně popírána, nebo alespoň bagatelizována. Tato „Opfer - Theorie“, tedy teorie oběti, byla podporována oficiální kulturní politikou země. K protěžovaným tradičním žánrům patřila například takzvaná „Heimatliteratur“ (spíše než vlastenecká literatura by bylo přesnější přeložit jako literatura opěvující krásy vlasti), která měla spolu s dalšími konzervativními žánry potvrdit tezi o kontinuitě a síle rakouské kulturní tradice. K proudu této ideologické literatury patřili spisovatelé, kteří tvořili již během války, a jejich díla navozovala bezstarostnou atmosféru dokonalého pozemského ráje. Mýty šířené v jejich díle podporovaly ideologicky politiku země, současně však nebezpečně připomínaly mýty rozšiřované nacistickou ideologií Blut und Boden. Například už v raném díle Leni Riefenstahl (film *Modré Světlo*, 1932) je horská příroda zobrazena jako symbol dokonalosti a čistoty ducha i těla. Mezi autory tohoto oficiálního proudu literatury patřili například Max Mell, Rudolf Henz, nebo Karl Heinrich Waggerl.⁵⁷ Max Mell napsal mimo jiné Hru *Apostelspiel* (*Apoštolská hra*), ve které síla víry dokáže překonat všechno zlo. Waggerlovy prózy popisují přírodní idylu, proti které stojí zkažený moderní svět. Ve svém románu *Chléb*⁵⁸ z roku 1942 líčí například osud bodrého horala, jehož morální síla je dána soužitím s čistou přírodou a tvrdou prací, zatímco dole pod horami už je vše zkažené a špatné. Waggerl je také autorem komentářů k herbáři *Die Schönsten Alpenblumen*⁵⁹, které se svým sentimentálním líčením Alpské přírody reprezentují oslavnou vlasteneckou lyriku.

56 Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*, Haymon Verlag, Innsbruck 2001, s. 111

57 Dle: Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*, Haymon Verlag, Innsbruck 2001

58 Waggerl, Karl, Heinrich: *Chléb*, ELK, Praha 1942

59 Waggerl, Karl, Heinrich: *Die schönsten Alpenblumen*, Pinguin Verlag, Innsbruck 1955

Proti tomuto oficiálnímu proudu se později začala vymezovat generace autorů, která měla snahu otevřít diskusi o zamlčované minulosti a nahrazovat tak jakési svědomí národa, nebo chtěla prolomit bariéru oficiálního „krásného“ umění.⁶⁰ V 50. letech vzniklo sdružení avantgardních autorů Wiener Gruppe (H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Oswald Wiener a Konrad Bayer). Ve své době byly akce a tvorba této skupiny v kontrastu s oficiálním proudem umění vnímány jako skandální, přestože byly známy jen omezenému kruhu diváků. Pro kontext s novou lidovou hrou je důležité zmínit tzv. Dialektové básnictví Vídeňské skupiny či Ernsta Jandla, které využívá uměle vytvořeného uměleckého jazyka inspirovaného vídeňským dialektem a předměstským slangem. Básně jsou psány foneticky a pouze malými písmeny. Použití dialektu jako svébytného uměleckého prostředku je pak také výrazným rysem nové lidové hry. Na počátku 60. let vzniká nové kulturní centrum ve Štýrském Hradci, kde skupina umělců nazvaná Grazer Gruppe dostala možnost publikovat mladým autorům v časopisu manuskripte. Umělci z různých oborů se spojili v seskupení Forum Stadpark, patřili do něho například dramatici Wolfgang Bauer, Petr Handke a Harald Sommer. V kontaktu s touto skupinou byl i Peter Turrini.

V roce 1986 byl zvolen spolkovým prezidentem bývalý nacistický zločinec Kurt Waldheim, který se hájil tím, že jen plnil rozkazy a o jejich skutečném dopadu neměl ponětí. Právě tento postoj, že všichni jen plnili svou povinnost, patřil k všeobecně rozšířeným tezím, které sloužily tzv. Opfer – Theorie. S její přesnou interpretací se setkáme v závěru Mittererovy hry *Neznám krásnější zemi* v projevu Starosty. Proti zvolení Waldheima se aktivně postavil i Turrini, když proti němu inicioval letáčkovou akci. I v dalších letech se dále politicky angažoval, například roku 1995 pronesl na

60

Augustová, Zuzana: *Thomas Bernhard*, Větrné mlýny, Brno 2003

Náměstí hrdinů při příležitosti oslav založení tzv. Druhé republiky řeč k občanům nazvanou „Drazí vrazi“.⁶¹

Proti pojmu tzv. Heimatliteratur můžeme postavit pojem Anti – Heimatliteratur, jedná se o proud literatury bořící teze nastolené poválečnou kulturní politikou. Idylické zpodobnění reality je zde vystřídáno kritickým pohledem na poměry v zemi. K tomuto proudu lze zařadit dílo Thomase Bernharda, který se věnuje tématu nacismu ve svých hrách Náměstí hrdinů nebo Před penzí. Celková atmosféra Bernhardových her je neutěšená a ponurá, tedy naprosto odlišná od selankovité atmosféry Heimatliteratury. Jeho obraz Rakouska je natolik skličující, že po přečtení souboru jeho autobiografických novel - knihy *Obrys jednoho života*⁶² máme dojem, že Salcburk, jindy líčený jako pohádkové město, je jakýmsi dusivým nepřátelským peklem.

Ve svém mnohohrstevnatém díle ironizuje Heimatliteratur také Elfriede Jelinek. V duchu literatury opěvující krásy vlasti začíná i novela *Milovnice*. „Znáte tu krásnou zemi plnou údolí a kopců, v dálce ji lemují krásné hory,...doprostřed této krásné země postavili dobří lidé továrnu.“⁶³ Do kontrastu s tímto idylickým líčením krajiny dává autorka hrubé násilnické chování postav, jejich vulgární slovník, neutěšené životní podmínky atd. Tím vlastně mýtus krásné přírody jako sídla dobrých lidí vyvrací. Stejně vyvrací tento mýtus ve hře *Totenauberg*⁶⁴, název je zkomoleninou místa, kde na své chalupě tvořil filozof Martin Heidegger, přičemž die Toten znamená mrtví. Starý muž (Heidegger) je zde konfrontován s názory ženy, jejíž historickou předlohou je filozofka a Heideggerova studentka a milenka Hannah Arendt. Starý muž se v lůně čisté alpské přírody hrouží do hlubokých filozofických

61 Die: Kraft, Thomas: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwart – Literatur seit 1945*, Nymphenburger Verlag, München 2003

62 Bernhard, Thomas: *Obrys jednoho života*, Mladá fronta, Praha 2008

63 Jelinek, Elfriede: *Milovnice*, Mladá fronta, Praha 2008

64 In: Schnelle, Barbora: *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*, Větrné mlýny, Brno 2006

úvah. Kriticky vzato však může být jeho izolace chápána jako zřeknutí se morální zodpovědnosti. Jelinek navíc spojuje bezmezné opěvování přírody s rakouským nacionalismem a přetrvávající xenofobií, její paralely vzbuzují hrůzný pocit, jako by hory byly doslova tvořeny mrtvými těly. Hra *V Alpách*⁶⁵ pojednává o požáru lanovky v Kaprunu a hra *Dílo*⁶⁶ o stavbě vodní elektrárny. Obě odkrývají zakořeněnou nenávist vůči cizincům. V *Díle* dokonce Jelinek vkládá xenofobní výroky o cizáckých dělnících, kteří zahynuli při stavbě elektrárny, do úst ekologickým aktivistům. Postavy dokonce mluví o neustálém odkládání odškodnění pozůstalých na dobu, kdy nebude koho odškodňovat. Jde zajisté o velmi vyhrocenou paralelu, ale autorka jím upozorňuje na cyničnost, se kterou je ochrana přírody kladena výš, než ochrana lidských životů.

4.2 Vliv venkova na ranou tvorbu Turriniho a Mitterera

Peter Turrini a Felix Mitterer pracují s odkazem lidové hry každý svým osobitým způsobem, i když si často vybírají podobná témata a v jednotlivých dílech můžeme vysledovat i shodné motivy. Oba autoři jsou ovlivněni prostředím venkova, ze kterého pocházejí a oba čerpají z odpozorovaného chování místních obyvatel. Felix Mitterer přiznává, že určité povahové rysy svých postav přejal právě ze zkušeností z dětství. Narodil se v roce 1948 v tyrolské vesnici jako nemanželské dítě chudé matce, byl však adoptován bezdětnými sousedy.⁶⁷ Jeho výchova byla velmi tradiční, z dnešního pohledu možná krutá. A tak mu mohla jeho nevlastní matka sloužit jako předloha pro postavy silných a rozhodných vesnických žen. Mitterer už jako dítě rád četl, jako venkovský chlapec však měl jen málo možností, jak dosáhnout vzdělání. Buď nastoupit do kněžského semináře, nebo na učitelský ústav. Zvolil si druhou možnost, školu však nedokončil a pracoval pak po celých 11 let na

65 Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*, Berlin Verlag, Berlin 2002

66 Jelinek, Elfriede: *Dílo*, rukopis, překlad J. Jílková

67 Felix Mitterer. In Mitterer, Felix. *Abraham*. Divadelní ústav, Praha 1998

celnici. Svou prvotinu *Kein Platz für Idioten* (*Idioti sem nepatří*) napsal teprve ve svých 29 letech.

Peter Turrini se narodil v roce 1944 v Korutanech a dětství strávil ve vesnici Maria Saal. Jeho otec byl Ital, a jak Turrini sám říká, nikdy se nenaučil pořádně německy, a tak byl on i malý Turrini považován ve vesnici vlastně za outsidera. Možná i právě proto se Turrinimu zdá rakouský nacionalismus obzvláště směšný: „Vzato do důsledků, vlastně vůbec žádní Rakušané neexistují. Existují lidé, kteří mají Rakouský pas, ale přitom mají české nebo chorvatské nebo italské nebo židovské nebo jakékoli jiné jméno.“⁶⁸ Turrini tvrdí, že má v pasu v kolonce povolání napsáno Heimatdichter – tedy vlastenecký spisovatel. Jde tu samozřejmě o velkou nadsázku. Turriniho vztah k rodné zemi by se dal kvalifikovat jako tzv. Hassliebe – tedy zvláštní směs lásky a nenávisti, kterou pociťoval ke své vlasti, jak je patrné z jeho díla, i Thomas Bernhard. Stejně jako Mitterer je Turrini poznamenán krutým prostředím venkova, kde byly děti vnímány jako pracovní síla a jejich výchova byla velmi krutá. „Děti rolníků byly mými kamarády, se kterými jsem si hrál. Provozovaly sadistické hry se zvířaty, což nikoho z dospělých nezajímalo, ale když jednou přišli pozdě na pole, byly zbity klínovým řemenem.“⁶⁹

Pro Turriniho jako umělce bylo zásadní setkání s dramatiky Thomasem Bernhardem, H. C. Artmannem a Peterem Handkem, kteří se v Maria Saal scházeli na statku skladatele Gerharda Lampersberga zvaném Tonhof.⁷⁰

68 Augustová, Zuzana: „Žádní Rakušané vlastně neexistují“ (rozhovor s Peterem Turrinim), in: program ND k inscenaci Josef a Marie, ND, Praha 2006

69 Černý, Ondřej: *Nenapravitelný světonápravce Peter Turini*, in: program ND k inscenaci Hotovo, konec!, ND, Praha 2002

70 Dle: Kraft, Thomas: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwarts – Literatur seit 1945*, Nymphenburger Verlag, München 2003

4.3 Rané Lidové hry autorů – srovnání uměleckých prostředků

Turrini se zaměřuje na mnoho rakouských národních nešvarů. Jeho první hry *Rozznjogt* a *Sauschlachten* způsobily značný skandál a Zařadil se jimi do vlny divadla šoku. Hra *Sauschlachten* (*Zabijačka*) má tematicky velmi blízko Mittererově hře *Kein Platz für Idioten* (*Idioti sem nepatří*). Oba autoři se zde zabývají osudy outsiderů, což se později stane Mittererovi až obsedantním tématem. Hry *Sauschlachten* i *Kein Platz für Idioten* sledují přístup venkovských obyvatel k postiženému jedinci. Oba autoři volí dialekt, oba se zaměřují na nesmírnou krutost pramenící z xenofobie, každý však přistupuje k látce jinak. Zatímco Mitterer volí tradiční formu, Turrini spěje zvláště v závěru hry k surreálu. Hra *Kein Platz für Idioten* byla napsána původně pro rozhlas, teprve na žádost režisérky divadla Volksbühne Blaas ji autor přepracoval pro divadlo.⁷¹ Tento fakt je na hře patrný, převládají v ní dialogy nad jednáním, akce často chybí. Také skutečnost, že hru přepracoval autor pro poloprofesionální divadlo s amatérskými herci, vypovídá o odlišném záměru těchto autorů. Prostředí Volksbühne Blass je zcela odlišné od divadla v Linzi, kde měla premiéru hra *Sauschlachten*. „V hledišti jsou stoly a židle, během představení se může jíst, pít a kouřit.“⁷² Mittererovu lidovou hru tak vlastně hraje lid pro lid. To není Turriniho případ. On předkládá cosi nepohodlného, šokujícího měšťanskému publiku. Premiéra se neobešla bez skandálu. V inscenaci totiž zazněla hornorakouská zemská hymna Hoamatland (spisovně Heimatland). V dalších reprízách musela být nahrazena jinou vlasteneckou písní, neboť vláda po premiéře upozornila intendanta divadla Alfreda Stögmüllera, že hymna by se měla hrát jen při slavnostních příležitostech a to jen zemskými institucemi. Takovou institucí však se vši ironií celé věci je bezesporu i zemské divadlo.⁷³ Turriniho hry by však podle

71 Mitterer, Felix: *Anmerkungen zum Stück „Kein Platz für Idioten“*, in: Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten*, Haymon verlag, Innsbruck 1944

72 Tamtéž

73 *Das Hoamatland ist tabu*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978

autorovy výpovědi neměly být vnímány jako nějaká prvoplánová provokace. Pobouření diváci totiž byli součástí společnosti, která šok potřebovala, aby byla vytržena ze své letargie. Zároveň ve své otupělosti vnímala jako provokaci cokoli, co neodpovídalo šablonovitému trendu podbíživé kultury. Turrini vysvětluje: „My, domnívám se, že mohu mluvit v množném čísle, jsme si nikdy neřekli: „Tak, a teď napíšu provokaci,“ nýbrž provokativní a šokující byla společnost, v níž jsme žili. Taková byla politická situace, v níž jsme se nacházeli, stav země nebo provincie, v níž jsme vyrostli.“⁷⁴ Zde naráží Turrini na stav společnosti, který jsem popisovala v minulé kapitole. Jeho cílem bylo opravdu vytvořit protiváhu oficiálnímu proudu kultury a vyburcovat tak diváka z jeho duševní zakrnělosti.

Mitterer předkládá ve svém dramatu *Kein Platz für Idioten* příběh postiženého chlapce⁷⁵, který je týrán rodiči. Týrání spočívá v naprostém nezájmu a zanedbání výchovy i ve fyzickém trýznění. Pro rodiče je jedinec, který není schopen přiložit ruku k dílu, naprosto bezcenný. Matka pociťuje k dítěti nenávist a cítí se vinna za to, že ho přivedla na svět. Syna spatřuje jako příčinu špatného vztahu s manželem, jako by byla coby matka postiženého dítěte méněcenná. Tento pohled odpovídá předsudečnému myšlení obyvatel venkova a je totožný s pohledem na matku homosexuála v Sperrových *Loveckých scénách*, kde je také orientace syna dávána za vinu automaticky matce. Jediným chlapcovým zastáncem se stane starý muž Plattl – Hans. Naráží však na předsudky místních obyvatel, kteří se bojí, aby postižený neodpuzoval cizince a nepoškodil tak právě vzrůstající cizinecký ruch ve vsi. Nakonec jsou stařec s chlapcem vykázáni z místní hospody. V posledním aktu přeruší idylickou oslavu chlapcových narozenin příchod policisty a zřízenců psychiatrického ústavu, kteří si pro postiženého přicházejí. Místní obyvatelé totiž konečně našli způsob, jak se zbavit

74 Augustová, Zuzana: „Žádní Rakušané vlastně neexistují“ (rozhovor s Peterem Turrinim), in: program ND k inscenaci Josef a Marie, ND, Praha 2006

75 Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten*, Haymon verlag, Innsbruck 1944

nepohodlného individua, když ho obviní ze sexuálního obtěžování. Likvidace lidské oběti je opět stejně jako u Sperra nikoliv fyzická, nýbrž jde o nepřímou, společensky vlastně omluvitelnou likvidaci. Stejně jako v Turriniho *Sauschlachten* dochází k odstranění chlapce s požehnáním místní honorace – lékaře, starosty, faráře a četníka. V postavě starého muže je přítomna jakási esence dobroty a prosté, lidové moudrosti, která stojí na základech křesťanské morálky, kterou na rozdíl od ostatních postav nepokřivuje a nezneužívá. Mitterer prozrazuje, že předlohou pro tuto postavu je jeho adoptivní otec.

Turrini jde ve hře *Sauschlachten*⁷⁶ v popisu týrání postiženého jedince ještě dál. Syn ze selské rodiny Valentin odmítá mluvit a projevuje se pouze chrochtáním. Zatímco Mitterer charakterizuje jazykově mentální postižení chlapce tím, že postava opakuje to, co slyší, Turrini využívá obrazně chrochtání. To je symbolem devalvace jazyka, který ostatní považují za něco vznešeného, ačkoliv sami spisovně mluvit neumí. Na rozdíl od realistického zpodobnění projevu mentálně postiženého člověka je chrochtání metaforou, která umožňuje vyhrotit ad absurdum nacionalistický obdiv k rodnému jazyku. Pošpinění krásného německého jazyka je místní honorací pokládáno za hřích. Místního učitele neznepokojuje samotný fakt, že Valentin chrochtá, ale pohoršuje ho, že chrochtá, když slyší Goetha nebo Schillera. Rodiče se snaží přimět syna k mluvení hlasitým zpěvem hymny, protože co jiného by mohlo zapůsobit na jeho srdce a duši. Největší potěšení a možná i podíl na Valentinově trýznění má jeho bratr Franz. Toho počala matka za války s vojákem, takže je neustále vystavován vulgárním urážkám otce. Pro toho představuje největší hanbu fakt, že by Franzovým pravým otcem mohl být dokonce voják ruský. I přes mentální nedostatečnost Valentina proto otec zdůrazňuje, že Franz se nestane v žádném případě dědicem statku.

76

Turrini, Peter: *Sauschlachten* in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978

Nabízí se otázka, zda Valentinovo chrochtání není jen obranou proti neomalenému vulgárnímu chování ostatních členů rodiny. Ale právě neustále se stupňující chrochtání může být jen projevem zničeného a degradovaného člověka. Čím více se rodina snaží přimět syna, aby promluvil, přičemž používá značně drastických metod, tím více ho v chrochtání utvrzuje. „U chrochtajícího selského syna Valentina se nejedná o žádný intelektuální jazykový odpor, chrochtání není vyjádřením světonázoru, ale jedná se zde o reakci člověka na psychický a fyzický útlak. Duše tohoto člověka byla zničena ještě dříve, než bylo učiněno totéž s jeho tělem.“⁷⁷ Není však důležité zkoumat, jaká je přesná příčina Valentinova chrochtání. Je ale zásadní uvědomit si, že ať už tato postava je, či není mentálně postižená, Turrini klade důraz spíše na brutální psychický a fyzický útlak, který je na ni neustále vyvíjen. V celkovém vyznění hry není určující skutečný stav této oběti – outsidera, ale to, jak k němu ostatní přistupují.

Paradoxem je, že ostatní postavy, které vychvalují svou rodnou řeč a povyšují ji na cosi posvátného, ji samy neumí správně používat. Jejich nízký intelekt, nebo možná nedostatek vzdělání, se projevuje častým odmlčováním se, nebo používáním fráze „Jak se říká“, která jako by je zbavovala odpovědnosti nad vyřčeným. Tento fenomén se projevuje u podomka Seppa. Ten obhazuje každý svůj výrok dovětky typu: „Říkám, jen to, co říká učitel“, „Říkám to tak, jak umím“, „Říkám to tak, jak to je.“⁷⁸ Tyto neustále se jemně obměňující a různě nedořečené dovětky působí jako rytmizující prvek v proudu řeči celé hry. Navozují také pocit hlouposti a trapnosti mluvčích. Tento jazykový prostředek používal, jak se zmiňuji výše, také Ödon von Horváth.

Týrání Valentina je dovršeno až pokusem, který má určit jeho lidství, popřípadě zvířecost. Když odmítá během neustálého slovního

77 Turrini, Peter: *Meinem allzulieben Heimatlande gewidmet*, in: Turrini, Peter: Lesebuch, Europaverlag, Wien 1978

78 Turrini, Peter: *Sauschlachten*, in: Turrini, Peter: Lesebuch, Europaverlag, Wien 1978

napadání jíst tradiční vepřovou pečení, jsou mu nabídnuty pomeje. Když ale reaguje nadále jen chrochtáním, začne mu bratr strkat hlavu do nádoby s nechutným obsahem a cpát mu zbytky do úst. Podomek navíc vypráví, jak ruští zajatci umírali hlady, když odmítali jíst pomeje. Po této raelistické kruté scéně následuje surrealistická scéna zabijačky. Po té, co je svolána vesnická honorace, stejně jako v Mittererově hře *Kein Platz für Idioten*, se ze zákulisí začne ozývat hudba a jednotlivá slova popisující činnosti při zabíjení prasete. Slova pojmenovávající jednotlivé úkony tvoří jakousi rytmickou báseň, občas se ozve opět „jak se říká“. Nakonec se opakuje stejná scéna jako na začátku, Selka zve za zvuku poledních zvonů na vepřovou pečení. To, že je pečeně ve skutečnosti z Valentina, zůstává jen v náznaku.

Pocit vydědění a osamocení je v této Turriniho rané hře určující. Pokud se autor ztotožňuje s Valentinem, je obraz jeho rodného kraje dosti nelichotivý. Ostatně Turrini i Mitterer se v těchto svých raných hrách zřejmě osobně vyrovnávají se svým dětstvím na rakouském venkově. Oba také volí příslušný dialekt. Zatímco Mitterer používá pro vytvoření postav konkrétní předobrazy charakterů, například v rodině, a vzniká tak poměrně realistický obraz skutečnosti, Turriniho hra působí spíše jako pocitový popis skutečnosti. V jeho hře převládá pocit osamocení a psychického útlaku, který je navozen jinými uměleckými prostředky než u Mitterera. Nikoliv realistickým popisem událostí, ale naopak velice stylizovaně. Situace ve hře *Sauschlachten* jsou groteskní a vychýlené, důležitý je však výsledný pocit bezútěšnosti, který vyvolávají.

Mitterer popisuje tyrolskou vesnici jako kaširovaný turistický ráj, pod jehož dokonalou slupkou se skrývá krutost a zloba. Jinakost je zde vnímána jako hrozba pro vzkvétající turistický ruch. Hlavní příčinou nenávisti k postiženému se tak stává strach ze soudu okolí. Tato touha po vnějškové dokonalosti je nadřazena všemu a hlavně lidskosti. U Turriniho už nehraje hlavní roli touha po vytvoření dokonalého turistického ráje. Autor se zaměřuje na nacionalismus a přetrvávající fašismus venkovanů. Proto používá

motivů chrochtání, které tolik pobuřuje Valentinovu rodinu a místní honoraci. Považují ho za zneuctění krásného německého jazyka. Také nenávisť k cizincům, hlavně k Rusům, je projevem stále živého fašismu. Motiv turismu se zde také objevuje, i když spíše okrajově, a to v souvislosti s anglicky mluvící turistkou. O té mluví rodina s nenávisť, hlavním důvodem posměšků je však opět její jazyk, ten považují ve srovnání s němčinou za směšný. Hlavním tématem obou her je ale vlastně neschopnost úzkoprsé společnosti přijmout jakoukoli jinakost a snaha jedince, kteří nezapadají do společenské představy o dokonalosti, buď přizpůsobit, nebo odstranit. Metody, které přitom používá, jsou většinou kruté a mají tragické následky.

Rozdílný je v pojetí obou dramatiků také popisovaný způsob týrání outsiderů okolím. Způsob trýznění zapadá do celkové koncepce hry. Mitterer popisuje chování rodiny, které vychází ze společenských klišé a předsudečného smýšlení. Mezi tato klišé patří například názor, že vinu na postižení dítěte nese jeho matka. Přístup rodiny k postiženému dále odpovídá zkratkatelému pohledu na dítě jako na pracovní sílu, dítě neschopné práce je tudíž méněcenné. Také odpírání péče a vzdělání zapadá do přístupu k této lidské bytosti jako k něčemu méněcennému. Fyzické týrání vychází z nenávisť rodičů k dítěti, ale i z všeobecné krutosti k dětem jako takovým, jak bylo zřejmě v popisovaném prostředí běžné. Všechny tyto druhy útlač zapadají do realistického popisu venkova jako drsného prostředí neschopného přijmout a chránit slabšího. Týrání chlapce zde vychází z nelásky. Dalo by se říci, že v Turriniho podání vychází útlač paradoxně z lásky. Je to ale ničící, ubíjející láska, která vyžaduje opět zapasování do nějakého modelu, je to cit postrádající jakoukoli toleranci. Jestliže v *Kein Platz für Idioten* se projevuje týrání naprostým nezájmem, v *Sauslachten* je oním ubíjejícím elementem naopak zájem. Valentin je otcem považován za nástupce rodu, dědice statku. Právě proto od něj tolik očekává. Nemotorná a hloupá snaha o socializaci syna se projevuje neustálým intenzivním nátlakem. Aby přizpůsobili syna své představě normality, využívají rodiče různých absurdních metod. Ty vycházejí z nacionalistického smýšlení – vyřvávání hymny, čtení klasiků. Až

teprve po těchto pokusech přichází zmiňovaná scéna se šlichtou pro prasata, ta je drastickým vyvrcholením týrání. Opět tedy způsoby psychického nátlaku slouží myšlence celé hry – poukázání na nesmyslnou xenofobii a přehnanou národní hrdost.

Také způsob likvidace nechtěného opovrhovaného člověka se v těchto hrách liší. Mitterer použil vcelku realistický způsob, jak odstranit postiženého, který nezapadá do obrázku dokonalé malebné vesničky. Totiž „uklidit“ a schovat ho do ústavu. Turrini vytvořil metaforu zabijačky, která je navíc ponechána v náznaku, takže nepůsobí prvoplánově drasticky. Drastičnost je zde opravdu více v konečném pocitu ze hry. Metafora zabijačky jako by nelítostně přirovnávala psychický útlak k jakési duševní zabijačce. Tato postupná psychická likvidace zabíjí duši člověka. U Turriniho je navíc tato duševní vražda symbolicky vyjádřena způsobem, který společnost pro „méněcenné“ jedince považuje za adekvátní, tedy stejně, jako je zabíjeno prase.

4.4 Roznjogd – „odpad odpadu“

Zabývali jsme se zde Mittererovou prvotinou ve srovnání s Turriniho druhou hrou. Nebude mýslím na škodu krátce pohovořit také o Turriniho debutu *Roznjogt*⁷⁹, protože tato hra bývá spolu se Sauschlachten řazena k lidovým hrám, je rovněž psána dialektem a spadá do linie divadla šoku. Okolnosti napsání mohou přiblížit svéráznou dramaturgii tohoto autora.

Hra byla napsána v roce 1967. Do té doby pracoval Turrini jako kreativec v jedné americké reklamní agentuře ve Vídni. Jednoho dne pocítil potřebu uprchnout ze světa reklamy a odjel na Rhodos, kde během několika týdnů vznikla hra *Roznjogt*. Psaní bylo pro autora jakýmsi očištným procesem. Hru pak prosadil spisovatel H. C. Artmann a v roce 1971 měla premiéru ve vídeňském Volkstheatre.⁸⁰

Celá hra je napsána vídeňským dialektem, ale autor později napsal i verzi ve spisovné němčině. Tato verze však není určená k inscenování, role dialektu je v díle nezastupitelná. Hra se odehrává na skládce, kam přijíždí mladý pár. On má zvláštní zálibu – střílení krys. Přijde mu to velice mužné. Šokující je fakt, že se střílí do publika. Snad ještě provokativnější jsou repliky provázející střílení, které nenechají nikoho na pochybách, že krysami jsou míněni diváci. Vše má ale směřovat k fyzickému sblížení páru, z toho však sejde. Ona totiž reaguje vždy naivním stereotypem: „Ještě tě moc neznám.“ Začíná tedy proces dokonalého poznávání. On i Ona začnou postupně odhazovat k odpadkům vše, co je na nich umělého, vše, co zakrývá jejich přirozenost. Od různých náhrad jako je paruka nebo umělý chrup, pokračují přes oblečení až po obsah tašek a auta. Vyhazují různou kosmetiku,

79 Turrini, Peter: *Roznjogt*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978

80 Turrini, Peter: *Aktueller Nachsatz*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978

dokumenty, dopisy, lístečky. Na jednom lístečku stojí: „H. C. Artmann – Mit einer schwarzen Tinte.“ Turrini zde naráží na skutečnou Artmannovu básnickou sbírku, která se však v originálu jmenuje *med ana swoazzn dintn* a je psána dialektem. „To bude asi něco o tajném písmu,“ reaguje Ona. Tato narážka je zřejmě jen vtipným poděkováním Artmannovi, který pomáhal Turrinimu prosadit se.

V okamžiku, kdy je dokončen proces dokonalého poznávání a On i Ona stojí nazí na skládce, přichází na scénu dva muži a zastřelí pár jako krysy. Teď je jasné, že nejen diváci, ale i Oni, jsou v očích lovců nikoliv lidmi, ale lidskými krysami. Jsou tedy podle Turriniho všechny postavy hry krysami? Krysy mohou být obrazným vyjádřením něčeho nečistého, nadbytečného, jsou vlastně živou formou odpadu. V lexikonu Wilhelma Bortenschlagers⁸¹ se setkáme s interpretací, že se postavy samy za odpad považují. Připadají si jako „kýbl, do kterého je od dětství neustále přechováno všechno možné, dokud obsah není znovu vyzvracen ven.“⁸² Pod tíhou mediální masáže, komerčního světa nakupování, pod neustálou kontrolou školy, pracovního procesu, masové kultury, se v hlavách těchto „obětí“ hromadí celý život odpad, nánosy zbytečných a vnucených cizích vlivů. Smetiště je metaforou světa, ze kterého sem přichází pár. Cílem výletu na smetiště je tedy očistit se od tohoto odpadu, což by mohlo korespondovat s očištným procesem, který dle své výpovědi zažíval u psaní autor. Odhazování hmotných věcí je metaforou k odhazování myšlenkových nánosů a osvobození se od vnějších vlivů. Nahota tělesná je symbolem duševní obnaženosti. On a Ona se, jako Adam a Eva, ocitají znovu ve stejném stavu jako před vyhnáním z ráje, tedy čistí, jako v době před prvotním hříchem. Také Mitterer používá ve své hře

81 Bortenschlager, Wilhelm: *Österreichische Dramatiker der Gegenwart, Kreativ-Lexikon, Österreichische verlagsanstalt*, Wien 1976, s. 583

82 Tamtéž, pracovní překlad autorky

Abraham prostředí smetiště jako místa pro poslední duševní očistu – zpověď, po které hlavní hrdina odchází ze života.

Znečištěná, odpadem zasypaná příroda, je paralelou k duši a tělu člověka, které jsou podobně znečištěny vlivem okolí. Vyznění hry je dosti nihilistické, tento postoj se projevuje zvláště v promluvách muže. Jak volba okolí, tak použitý jazyk jsou protipólem k zmechanizovanému jazyku reklam, sloganů, frází a takzvané vybrané literatury. Podle Turriniho jsou všeobecně uznávané normy krásné literatury a měšťácké představy o dobrém vkusu možná větším odpadem, než vulgární jazyk spodiny. To, co je ale hlavním cílem, je tyto vzory zpochybnit, otrást jimi, nikoliv je vulgaritou nahradit. Jazyk postav je také odrazem jejich duševního stavu, pokleslost jazyka symbolizuje úpadek mysli, který je ovšem způsoben pocity cizosti a vykořeněnosti. „Mé postavy netrpí jazykovými nedostatky, trpí nedostatkem identity. Celá hra je takovým drsným nahlédnutím na to, co je jim vlastní a co cizí. Obě mé postavy se cizotou přímo zalykají.“⁸³ Právě pocit cizoty, osamělosti, nadbytečnosti a ztráty identity se objevuje téměř u všech postav v Turriniho hrách.

Nahota, zvolené prostředí i jazyk způsobily u publika značnou nevoli. Divák subvencovaného měšťanského divadla očekává za své peníze nákladnější scénu, než hromadu odpadků, očekává vznešený kus klasické literatury, a to ne z důvodu duševního občerstvení se, ale zkrátka proto, že to tak má být. Tím, že jeho očekávání nejsou splněna, dochází k efektu šoku. Turrini s ním počítá a to dokazují divácké reakce, které uvádí ve svých čítankách: „Odpad patří odpadu a tím pádem na hromadu odpadků. V tom je autor logický, přesto však nedůsledný, protože jinak by se už dávno musel

83 Citace Turriniho výpovědi, in: Kraft, Thomas: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwart – Literatur seit 1945*, Nymphenburger Verlag, München 2003, s. 1258, pracovní překlad autorky

sám ocitnout na hromadě odpadků a zde spáchat sebevraždu.“⁸⁴ Jisté rebelství autora i téma nahoty, sexu, „volné lásky“ může ještě souviset se světovým hnutím hippie, jehož byl Turrini po nějaký čas stoupencem.

4.5 Biblické motivy

V díle Turriniho i Mitterera lze vypožorovat přítomnost biblických a náboženských motivů a to například v používání biblických jmen (Turrini – *Josef a Marie*, Mitterer – *Abraham*), která předznamenávají charakter postav, nebo odkazují k určitému archetypu, jenž je dán konkrétním biblickým příběhem a křesťanskou tradicí. Některé hry jsou pak filosoficky náboženskou úvahou jako Mittererův *Pan Jedermann* a *Účtování v domě božím*.

4.5.1 Novodobé morality Felixe Mitterera

*Pan Jedermann*⁸⁵ z roku 1991 a o tři roky starší hra *Účtování v domě božím*⁸⁶ jsou vlastně novodobými moralitami, ve kterých autor využívá alegorických postav. V *Jedermannovi* jsou to postavy jako Hubený strýc, Tlustý strýc, Werke – přeložila bych s ohledem na středověké morality jako Skutky, Mammon a samotný Pan Jedermann – tedy Everyman. Ústřední pěticí postav tvoří Bůh Otec, Bůh syn, Bůh Duch Svatý, Ďábel a Smrt. Ďábel v Mittererově podání figuruje jako poměrně silný protihráč Boha. Je pojat jako distributor zbraní, kterému se daří snadno působit zlo. Je úspěšný proto, že svým prvotním přičiněním – distribucí zbraní – nechává lidstvo, aby se likvidovalo samo. Tento moment je důležitý zejména pro možnost volby, která je zde lidem nabídnuta. Ďábel nevstupuje do jejich života sám, ale jen pokouší, nabízí určitou cestu, přičemž konečnou sebelikvidaci již nechává na

84 *Der Abfall demaskiert sich*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978, překlad Ondřej Černý, in: program ND k inscenaci *Hotovo, konec!*, ND, Praha 2002

85 Mitterer, Felix: *Pan Jedermann*, Dilia, Praha 1993

86 Mitterer, Felix: *Účtování v domě božím*, Divadelní ústav, Praha 1998

lidech samotných. Nabízí se interpretace, že v autorově pojetí si zlo, nebo ďábla, ať už ho nazýváme jakkoliv, neseme v sobě a sami jsme příčinou své zkázy. Také tento, řekla bych, „iniciační“ způsob likvidace, se výrazně podobá likvidaci jednotlivce v jiných nových lidových hrách, kdy zlo v podobě lidské masy postupně dohání vyvrženého jedince k sebeustrukci. Co je pro Mitterera myslím typické, je používání zdánlivě triviální symboliky, jakou zlo v podobě obchodníka se zbraněmi bezesporu je. Poněkud závažnější je autorovo vidění ďábla jako rovnocenného protihráče Boha. Ďábel je v židovsko - křesťanském pojetí spíše než jako absolutní zlo vnímán jako absolutní nedokonalost. (Právě proto jsou jeho číslem tři šestky. Číslo tři a sedm jsou v židovské symbolice čísla dokonalosti, číslu šest tedy ještě k dokonalosti kousek chybí, proto je ďábel se svými třemi šestkami vlastně dokonale nedokonalý.) Možná je ale pro Mitterera síla zla umocněna právě ochotou lidí zlo akceptovat a podílet se na něm.

Dalším důležitým tématem hry je zdůraznění lidství Krista. Bůh Syn je podle scénických poznámek oblečen v džínách a tričku, i ve svých promluvách zdůrazňuje, že: „Jenom člověk může spasit člověka.“⁸⁷ Duchu Svatému se vysmívá, že nikdy nepochopí lidský život, protože ho nepoznal. Právě postava Syna vnáší do hry myšlenky, které by se daly považovat za názor autora. V rozhovoru s Ďáblem jsou tak nastíněny hned dvě teze. „Neexistuje!“⁸⁸ pronáší Syn na Ďáblovu adresu a Ďábel mu odpovídá: „Kdyby dál putoval po zemi, tak toho hochu už dávno exkomunikovali.“⁸⁹ Mitterer tedy zpochybňuje existenci ďábla jako takového, což koresponduje s výkladem, který uvádím výše. Dále pak zpochybňuje shodu mezi myšlenkami Krista a učením církve. Klíčové je zde použití jazyka, které pro postavu Syna Mitterer volí. Jeho hovorová mluva a drzé vtipy na adresu Ducha Svatého

87 Mitterer, Felix: *Pan Jedermann*, Dilia, Praha 1993

88 Tamtéž

89 Tamtéž

kontrastují se závažnými myšlenkami, které jsou ve hře vyslovovány. Toto mísení vysokého a nízkého je jasným odkazem na tradici staré lidové hry.

Tyto myšlenky rozvíjí Mitterer ve hře *Účtování v domě božím*, která se odehrává jako konference Svaté rodiny – Poslední soud. Vystupuje v ní Bůh, Syn, Duch, Matka boží a Satan. Hlavní myšlenkou, která částečně přechází ze hry *Pan Jedermann* je vyrovnání se s přítomností zla a násilí ve světě, kterému vládne Bůh. Zde Mitterer navazuje na tradici Vídeňského lidového divadla, když znovu otevírá otázku teodicey. Řešení této otázky nabízí autor v myšlence, že lidé jsou svobodné bytosti a mohou proto volit mezi dobrem a zlem. Tato možnost volby, kterou Bůh lidem daroval, se zde však jeví jako příčina všudypřítomného násilí a morálního úpadku lidstva.

4.5.2 Peter Turrini – hřích v moderním pojetí

I Peter Turrini zpracovává ve svém díle náboženská témata, činí tak ale daleko radikálněji a provokativněji, například ve hře *Smrt a Ďábel*⁹⁰ z roku 1993. Toto drama je postaveno na půdorysu novodobé pašijové hry, kdy v jedenácti scénách - zastaveních venkovský farář Bley hledá skutečný, hmatatelný hřích, aby mohl lépe porozumět jeho podstatě. Odchází do města jakožto sídla hříchu a setkává se s Rudym, který hledá ve městě uplatnění jako herec. Jeho další společníci se stává prostá žena ze sociálního prostředí Magda Schneiderová, která zprostředkovává Bleyovi spojení se dnem společnosti. Postava Magdy odkazuje na biblickou Marii Magdalenu, má tedy být soudobým prototypem padlé ženy. Jakmile Bley poznává všechny hříchy moderní doby, nechává se přibít na skříň, aby se tak po vzoru Krista obětoval pro spásu dnešního světa.

90 Turrini, Peter: *Smrt a ďábel*, rukopis, překlad P. Štědroň

Turrini neváhá ukázat na scéně až příliš naturalistické sexuální scény, ovšem v některých momentech nalézá možnost obrazného, ironizujícího vyjádření pohlavního styku. Když popisuje soulož Bleye a Magdy, nafukuje se dle scénických poznámek na jevišti obří vagína, do které Bley vstupuje a celý se v ní ztrácí.

Ve hře se objevuje motiv masek, který budeme moci hojně pozorovat v díle Mitterera. V nové lidové hře jsou však převleky obrazem skutečné identity postav, naopak to, co se jeví jako jejich přirozenost, je jen společensky akceptovatelnou maskou. Na party u ředitele reklamní agentury s podtitulem „Buď, jaký jsi“ se hosté oblékají do nejrůznějších masek, které mají odkrývat jejich skutečnou identitu. Stejně jako ve zmiňovaných Mittererových moderních morálkách jsou v tomto díle symbolem největšího zla zbraně. Nejde však již o běžné realistické zbraně, Turrini předkládá hrůznou vizi jakéhosi zautomatizovaného vraždění. V této vizi existují zbraně, které bez míření s jistotou zasáhnou oběť podle zvolené rasy. Tato oběť je pak jako při loveckém rituálu ozdobena chvojím. Z vraždění se tak stává druh vznešené zábavy. Nejzvrácenější lidské jednání nenalézá Bley v prostředí společenské spodiny, ale naopak mezi prominenty. Zde se dostáváme k silnému tématu Petera Turriniho – kritice kapitalistické společnosti, ke kterému se vrací například ve hře *Málo výkonní*. Na rozdíl od Mitterera se soustředí spíše na prostředí města. Opět se zde také vrací ke kritice přetrvávajícího fašismu a nacionalismu - postava staré herečky má nacistickou minulost, za kterou se ovšem vůbec nestydí a je společností vzývána jako kulturní ikona. Také oběti nové automatické zbraně jsou egyptský prodavač novin, syrský prodavač růží, jeden Íránec, jeden Kurd, atd. Jen jedna mrtvola má bílou pleť, patrně z důvodu poruchy zbraně. I přes některé morální apely obsažené ve hře bohužel nejvíce vystupují na povrch různé šokantní sexuální scény, ve kterých nelze vždy nalézt hlubší záměr, nežli otřást publikem. Nabízí se tak závěr, že se Turrini v této hře vrací k dramatu šoku, kterou se zabýval v 60. a 70. letech. Je ale pravděpodobné, že se nechal ovlivnit vlnou cool dramatiky, která zažívá v 90. letech svůj

rozmach. Stejně jako v cool dramatice Turrini ve hře *Smrt a ďábel* zpracovává mimo jiné problematiku drog, alkoholu, na scéně ukazuje zcela naturalisticky sexuální a násilné scény.

4.6 Turrini a jeho kritika kapitalistické společnosti

K novým lidovým hrám lze zařadit Turriniho hry *Josef a Marie* z roku 1980 a *Méně výkonní* z roku 1988. Tato díla již nejsou tolik šokující jako jeho rané volksstücky, jsou spíše romantická až sentimentální a autor v nich soucítí s různými neprivilegovanými vrstvami. Je zde silně zastoupena kritika kapitalistické konzumní společnosti.

4.6.1 Josef a Marie v chrámu konzumu

Hra *Josef a Marie*⁹¹ již názvem odkazuje k biblickému vánočnímu příběhu a dala by se tak zařadit i k biblickým hrám z minulé kapitoly. Daleko silněji zde však vystupuje na povrch negativní postoj Petera Turriniho ke kapitalistické společnosti. Tato „vánoční hra“ se odehrává na štědrý večer, místo v Betlémě se však ocitáme v novodobém chrámu konzumu – nákupním domě, kde zůstávají po zavírací době dva osamělí, starší lidé, noční hlídač a uklízečka – Josef a Marie. V jejich dialogu se náhle demaskují pocity opuštěnosti, vyvrženosti, pocit nepotřebnosti v dynamickém a mladém světě. Současně s odhalováním individuálních pocitů nadbytečnosti a osamocení se v životních příbězích Josefa a Marie zrcadlí i moderní historie národa, jehož jsou tito staří lidé pamětí. Turrini zde ustupuje nejen od dramatiky šoku, ale také od surreálných vizí a symboliky, snaží se jen citlivě zachytit situaci takovou, jaká je. Podle vlastních slov mu šlo o to, jen zobrazit pravdivě stáří v jeho samozřejmé každodennosti. „Představa, kterou má o starých lidech společnost, o starých nejméně vypovídá. Reklama je pojímá jako specifickou skupinu spotřebitelů, televize z nich dělá veselé staříky, a sociologové o

91

Turrini, Peter: *Josef a Marie*, ND, Praha 2006

starých smýšlejí jako o sobě samých v budoucnu, jako o utlačované menšině. Já jsem nechtěl psát hru o lidech. Chtěl jsem jen zaznamenávat a přejímat jejich příběhy, vyprávění, vzpomínky. Můj úkol jako dramatika spočívá v tom, tyto příběhy vybrat, seřadit a přenést dva staré lidi do dramatické situace.“⁹²

Turrini nechce zobrazovat tyto hrdiny jako bizarní postavičky, jde mu více o vystižení jejich přirozenosti. „Postavy by neměly být hrány jako oplzlé typy. To, co je na nich směšného, by nemělo být zesměšňováno, smutné a tragické by nemělo být hráno smutně a tragicky. Ti dva žijí tak dlouho se svými vlastnostmi, že jsou pro ně něčím samozřejmým. Právě tato samozřejmost a snaha ji prolomit je tématem této hry.“⁹³

Hra *Josef a Marie* však není jen o stáří a o přístupu společnosti k němu. Vzájemná odcizenost lidí, pocit opuštěnosti uprostřed davu, to jsou pro Turriniho jen logické důsledky neustálého pokroku, který vyžaduje hlavně vysoké pracovní výkony „lidských strojů“. Do žánru nové lidové hry řadí drama *Josef a Marie* hlavně fakt, že dramatický personál tvoří společností opovrhovaní lidé, tedy outsideři. Těmi jsou v městském prostředí, které Turrini popisuje, právě staří lidé, podobně jako tomu bylo v Kroetzových *Dalších vyhlídkách*.

92 Turrini, Peter: , *Über das Stück*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch zwei*, Europaverlag, Wien 1983, pracovní překlad autorky

93 Turrini, Peter: , *Zur Inszenierung*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch zwei*, Europaverlag, Wien 1983, pracovní překlad autorky

4.6.2 Méně výkonní

Hra *Méně výkonní*⁹⁴ osahuje stejně jako hra *Josef a Marie* vícero zásadních témat. Také by se dala zařadit k biblickým hrám, jak lze soudit dle mesianistického činu hlavního hrdiny. Stejně jako ve hře *Josef a Marie* je zde však určující kritika kapitalismu. Outsidery jsou v tomto případě propuštění dělníci ocelárny. Hlavní hrdina hry Hans patří k nejlepším ocelářům, ani to ho však nezachrání před propuštěním. On i jeho žena Anna se snaží alespoň nějak získat finance. Anna proto natáčí laciné porno, aby mohla splatit dětský pokoj. Hans sice dostává práci, ale jeho úkolem je kontrolovat své bývalé spolupracovníky a zapisovat takzvané méně výkonné. Nejlépe by však bylo zapsat všechny, aby byl důvod je propustit. Hans tak ztrácí veškeré kamarády a na konci hry se sebeobětuje skokem do vysoké pece. I přes realistické prostředí ocelárny má hra surreálný charakter například ve scénách, kdy se Hansovi „zjevuje“ v obývacím pokoji moderátor kruté soutěže „Šest ze čtyřiceti pěti“. v této soutěži jde o to, co nejdéle si udržet práci, i za cenu ztráty důstojnosti či „chození přes mrtvoly“, které je znázorněno porážením gumových figurín. Stejně jako u ostatních nových lidových her hraje v *Méně výkonných* důležitou roli naprostá likvidace neprivilegovaných lidí. V tomto případě jde o ztrátu lidské důstojnosti. Tato ztráta je ve hře líčena jako daleko těžší a závažnější, než samotná ztráta materiálních prostředků. Právě proto nepůsobí hra, i přes zjevný levicový postoj autora, jako pouhý popis špatné životní situace dělníků.

Celá hra je napsána v kontrastu k lidským tragédiím, které líčí, poetickým jazykem. I scény popisující násilí mají jakýsi nadpřirozený charakter. Během propouštěcího rozhovoru Hanse se šéfkou osobního

94

Turrini, Peter: *Méně výkonní*, Dilia, Praha 1989

oddělení je tato žena skalpována Dozorčím – tajemným mužem v černém plášti. Ta však jen jednou zavolá o pomoc a pak dle scénické poznámky: „Horror končí. Šéfka se znovu posadí za svůj psací stůl. Dozorčí položí otvírač dopisů na stůl a postaví se za Šéfku. Šéfka hovoří s Hansem věčně. Krev jí stéká po obličeji.“⁹⁵ Po této krvavé mezihře se Šéfka pokouší Hansovi vysvětlit velmi poetickým způsobem, že „trh je jako hvězdy na obloze“⁹⁶ a řídí se proto vlastními zákony, kterým je třeba se podřídít.

Osobitým průvodcem celého děje je postava věčně opilého knihovníka továrny Shakespeara. (Nabízí se interpretace, že výběrem jména Shakespeare vztahuje autor dílo k celé evropské kulturní tradici.) Tento svérázný alkoholik komentuje veškeré dění svým poeticko – hospodským jazykem. Shakespeare vstupuje do hry vždy, aby jako smutný klaun s basou prázdných lahví, rozbil drastičnost situace. Stejně tak činí v závěru hry, kdy po mesianistickém činu Hanse pronáší závěrečný monolog k „neznámému velikánu“. Hra méně výkonní je jednak hrou společensky kritickou, ale svou formou se blíží i novodobému pašijovému dramatu, když popisuje utrpení a závěrečné obětování se hlavního hrdiny. Prolínání poeticky laděných a surreálných scén s brutalitou líčených událostí koresponduje se stylem lidové hry, jejímž znakem je právě mísení patosu a naturalismu.

Hra *Méně výkonní* předznamenává pozdější hru *Smrt a ďábel*, které jsem se věnovala v předchozí kapitole. Turrini v obou hrách zpracovává motiv sebeobětování hlavního hrdiny a tím vlastně navazuje na tradici pašijové hry. Obě hry vykazují značnou míru stylizace a autor v nich pracuje s nadsázkou a obrazností. Ačkoliv jsou v obou dramatech přítomny naturalistické sexuální a krvavé scény, ve hře *Smrt a ďábel* jej jejich vyznění trochu jiné. Jak jsem již uvedla, působí poněkud samoučelně. Je tedy možné, že se Turrini jen nechal strhnout dobovým vlivem Cool dramatiky.

95 Tamtéž

96 Tamtéž

4.7 Mitterer – venkov jako společenské mikroklima

Zatímco Turrini se zaměřuje ve svých kritických hrách na městskou společnost (výjimku tvoří hry *Sauschlachten* a *Alpské červánky*), Mitterer čerpá ze svého dětství a zasazuje s oblibou svá dramata do venkovského prostředí. Vyvrací však mýtus rakouského venkova jako poklidného ráje, kde srdce dobrých venkovanů jsou stejně čistá a dobrá jako okolní příroda. Mýtus přírody jako místa, kde je možno nabýt duševní čistoty, najdeme například u Raimunda a Grillparcera. Tento mýtus pak přechází do oficiálního proudu poválečné rakouské literatury, takzvané Heimatliteratur. Mitterer naopak odkrývá zášť skrývající se pod kaširovanou venkovskou idylou. Jestliže ve scénických poznámkách uvádí přesný popis selského interiéru, činí tak proto, aby navodil počáteční iluzi zdánlivě dobrosrdečné atmosféry vesnického dramatu. Není to však atmosféra Anzengruberova kritického vesnického dramatu, připomíná spíše selankovité zpodobnění venkova v díle Zuckmayera. Tuto iluzi přírodní idyly Mitterer následně boří drastičností popisovaných mezilidských vztahů v tomto prostředí.

4.7.1 Abraham – hra o lásce

Ve hře *Abraham* zasazuje Mitterer do nepřátelského pokryteckého prostředí venkova postavu homosexuála, otevírá zde tedy své oblíbené téma outsiderů. Autor bývá označován jako zastánce různých utlačovaných menšin, ačkoliv podle jeho vlastní výpovědi se tomu spíš brání. Přesto ale nějakého outsidera nalezneme téměř v každé jeho hře, snad s výjimkou jeho moderních náboženských dramat. Mitterer popisuje, jak vznikl námět pro hru *Abraham*.⁹⁷ Jednoho dne autora oslovil homosexuál nakažený virem HIV. Chtěl, aby o něm napsal hru. Původně se mu to přičilo: „Dochází k tomu, že nemohu a

97

Mitterer, Felix. *Abraham*. Divadelní ústav, Praha 1998

nechci psát o všem a o všech, že si nechci na svůj pracovní seznam připichovat jeden společenský problém za druhým.“⁹⁸ Hru *Abraham* napsal, až když zmíněný muž zemřel.

Abraham ⁹⁹však není hrou o AIDS. Je v ní spíš popisován vnitřní boj muže, který zjistí, že je homosexuál. Zároveň je ale věřící a cítí se velmi provinile. Petr miluje Jiřího, i když by si tolik přál být „normální“, nemůže si pomoci. Jeho otec se samozřejmě snaží vše buď zvrátit, nebo alespoň ututlat. Na vesnici by jiná orientace syna znamenala skandál. Nechá se dokonce vydírat. Součástí předsudečného uvažování je také otcovo sebeobviňování, že syna špatně vychoval. Tento názor, že homosexualita není věcí vrozenou, stejně tak jako pocit hanby a další mýty a předsudky jsou obsaženy v celém textu. Popisované předsudky vůči homosexuálům jsou stejného charakteru jako ve Sperrových *Loveckých scénách z Dolních Bavor*. Navíc název Mittererovy hry je totožný se jménem hlavního hrdiny *Loveckých scén*. V případě Mittererova Abrahama bych původ názvu ale hledala více v biblickém příběhu Abrahama, který má obětovat vlastního syna – celá hra se na vztah otce a syna soustřeďuje větší měrou, než na xenofobní boj venkovských obyvatel proti hlavnímu hrdinovi. Ostatně podtitul hry zní *Hra o lásce a daleko více, než o lásku homosexuální* se zde jedná o lásku otcovskou a synovskou. Hra také pokládá otázku, zda je tato láska natolik silná, aby dokázala odolat zažitým předsudkům.

Hra začíná příznačně na záchodcích, o venkovském masopustu. Petr si připadá jako vyřazený společností, pro heterosexuály je všechno, pro něho tu opravdu zbývají jen smradlavé záchody. Motiv masopustu je ve hře použit také jako symbol. Nasazování masek, falešná identita a pokrytectví tu jako obraz venkova a potažmo celé společnosti. Prostředí masopustu je také odkazem na starou lidovou hru a potažmo i na hry Ödöna von Horvátha, a to

98 Tamtéž

99 Tamtéž

především atmosférou svátečnosti, která se posléze také mění v deziluzi a vystřízlivění.

Petr se rozhodne odejít z vesnice, odstěhuje se k Jiřímu do města, to je podobně jako u Turriniho (*Smrt a ďábel*) pojímáno jako sídlo hříchu. Jde vlastně o kliše přejaté z Heimatliteratur, ale přizpůsobené kontextu doby - město je v novém pojetí popisováno jako peklo, jehož atributy jsou drogy, kriminalita a sexuální nezřízenost. Jiří postupně propadne těmto svodům a nakazí Petra virem HIV. Petr je nyní ještě více stigmatizován, AIDS je zde použit jako symbol pro mor současnosti, který definitivně uzavírá hlavnímu hrdinovi cestu k normálnímu společenskému soužití. Závěrečný obraz se symbolicky vrací k oněm špinavým záchodkům. Rozuzlení se odehrává na smetišti. Smetiště však má i svůj přenesený význam tak, jako tomu bylo v Tuttiniho *Rozznjogt*, i zde se stává místem zbavování duševních nánosů. Jakoby se mezi odpadky všechny postavy dramatu zbavovaly špíny. Jde vlastně o návrat k počáteční nevinnosti člověka. Pokání mezi páchnoucím odpadem, kde Petr hodlá dožít, vykoná postupně muž, který vydíral Petrova otce, i farář, který se přiznává ke své skrývané homosexualitě. Zatímco biblický Abraham svého syna nakonec neobětoval, Mittererův Abraham syna po jeho vlastních prosbách zastřelí.

4.7.2 Neznám krásnější zemi – přímá kritika nacismu

Podobně jako u hry Abraham zasazuje Mitterer hru *Neznám krásnější zemi*¹⁰⁰ do tradičního rámce vesnického dramatu. Atmosféru venkova navozují scénické poznámky, které doporučují realistické znázornění vesnice, včetně pozadí alp – onoho přírodního ráje. Také některé postavy přejímá Mitterer z žánru vesnického dramatu a ukazuje je v celé jejich fraškovitosti a komičnosti. Patří mezi ně například postava Starosty a místního blbečka

100

Mitterer, Felix: *Neznám krásnější zemi*, Dilia, Praha 1988

Tonyho, ale i zástupci místní honorace – podobně jako v *Kein Platz für Idioten* – učitel, farář a velitel četnické stanice. V této své poměrně zralé a dramaticky sevřené hře zpracovává Mitterer několik závažných témat, která zároveň patří k jeho tématům nejčastějším. Znovu je zde ústřední postavou nějaký outsider, v tomto případě je jím žid Adler. Za outsidera se dá považovat i mentálně postižený místní blázen Tony, jehož postižení se projevuje opět jako v *Kein Platz für Idioten* neustálým opakováním všeho, co slyší. Tito jedinci se vypořádávají se svou jinakostí v prostředí venkova, opět je zde tedy zastoupeno téma falešné venkovské morálky, pokrytectví a xenofobie.

Hlavním tématem je však nacistická minulost Rakouska. Hra se odehrává v době převzetí moci fašisty a za druhé světové války. To, jak Mitterer nepokrytě hovoří o přijetí nacistické ideologie místními obyvateli, kontrastuje s všeobecně přijímanou teorií, podle které bylo Rakousko jen nevinnou obětí Hitlera. To, jak je tato Opfer – Theorie stále živá v názorech veřejnosti, odkrývá také Elfriede Jelinek ve své hře *Stecken, Stab und Stangel* (*Berla, hůl a tyčka*). Již v názvu hry naráží na novináře Staberla, který se tímto postojem netají. Cituje zde dokonce některé jeho výroky, i když přenesené do vídeňského nářečí, které svými zdrobnělinami koresponduje s bagatelizací problematiky. (Použití vídeňského dialektu jakožto svérázného projevu bagatelizace a zlehčování reality předznamenal již Nestroy ve své hře *Svoboda v kocourkově*.) Také ve hře *Burgtheater* používá Jelinek vídeňský dialekt a jeho nadužívání deminutiv jako ukazatel morální nezodpovědnosti. Hra navíc také kritizuje sklon rakouského národa opomíjet nacistickou minulost veřejně opěvovaných osob. Pojednává o bývalé nacistické herečce Paule Wesely, představitelce silných germánských žen, která byla i po válce až do své smrti nejoblíbenější herečkou Burgtheatru. Postava bývalé nacistické herečky, která je i přes svou minulost velmi oblíbená, vystupuje i v Turriniho hře *Smrt a ďábel*. Na rozdíl od Turriniho, který na problematiku nacismu naráží více v náznacích a soustřeďuje na hlavně na jeho přetrvávající vliv (*Sauschlachten, Smrt a ďábel*), Mitterer staví na konkrétních případech

na historickém pozadí. Činí tak i ve své hře *V jámě lvové*, kterou však nelze zařadit do žánru nové lidové hry.

V případě hry *Neznám krásnější zemi* se děj točí kolem postupné nacifikace vesnice, přičemž motivace místních obyvatel ke vstupu do nacistické strany není ideologická, nýbrž prospěchářská. Žid Adler dlouho tají svůj původ a dokonce chce také vstoupit do nacistické strany. Kromě kariérismu totiž u místních obyvatel hraje také roli strach z tlaku okolí a jakási stádnost, která vždy zaručuje sílu slabým jedincům. Když vypluje na povrch Adlerův původ, odvrátí se od něj všichni včetně jeho manželky, která se s ním dokonce rozvede.

Mitterer sice využívá rámec a prvky lidové hry, ale vkládá do něj nové významy tak, aby obsáhl potřeby moderního čtenáře či diváka. Nebojí se přitom využít takových tradičních dramatických situací vesnického dramatu, kterou je láska dětí dvou zneprátených rodin - Adlerovy dcery a syna místního starosty. Konec hry má v kontrastu s předchozím dějem až melodramatické vyznění. Adlerův syn zde v roli dozorce koncentračního tábora poznává v jednom z vězňů svého otce. Ve vzájemném objetí pak oba muži spáchají sebevraždu. Po této scéně následuje ještě epilog a závěrečné vystřízlivění. Před oponu vystupuje starosta, který úspěšně prošel ve své funkci všemi režimy. V jeho děkovné povolební řeči Mitterer přímo cituje některé teze z poválečné kulturní a politické ideologie. „Snad se i tam dělo ledacos, co dnes mnozí rozmazávají a bezmezně přehánějí – válka, milí spoluobčané, není procházka po kvetoucí louce. Nikomu by se to nemělo předhazovat!... Neboť nikdo, nikdo z nás nevěděl, že jsme byli podvedeni šílencem! Všichni, všichni jsme byli zneužiti! Využilo se našich nejvznešenějších citů, našeho idealismu, naší víry, naší věrnosti!... Udělejme za tou dobou tlustou čáru!“¹⁰¹ V přímé souvislosti s tragickým dějem hry je

vyznění těchto tezí, které jdou v duchu stále ještě rozšířené názorové doktríny, opravdu děsivé. Kromě bagatelizace událostí, dokonce jejich zpochybňování a kromě stavění se do pozice zneužitě oběti, se zde projevuje snaha rychle na události války zapomenout, místo toho, aby byly diskutovány a řešeny. Mitterer tak v závěru hry poskytuje divákům tolik potřebnou sebereflexi. Právě rozpoutání diskuze o minulosti bylo pro generaci poválečných autorů jedním z nejdůležitějších cílů.

5 Přínos Petera Turriniho a Felixe Mitterera žánru nové lidové hry

Odkaz lidové hry výrazně přehodnotil Ödön von Horváth, i když, jak jsem se snažila dokázat, mnoho zásadních změn lze vypožorovat již u Nestroye. K analýze díla Turriniho a Mitterera je třeba hledat souvislosti mezi jejich pojetím lidové hry a pojetím Horváthovým.

5.1 Kritický aspekt nové lidové hry

Horváth stvořil nový žánr – kritickou lidovou hru – a již toto označení se může jevit jako protimluv. Znakem lidové hry je totiž její zábavná funkce. Ale právě v tomto bodě tkví Horváthův zásadní přínos – starou lidovou hru vlastně převrátil naruby tím, že začal bořit mýty spojené s rakouskou národní mentalitou, které dříve lidová hra rozšiřovala a upevňovala. Navazuje tím na Nestroyův odkaz, který pod fasádou dobrosrdečnosti a bodrosti začal odhalovat lakotu, pragmatismus a cynismus. Právě to, že Horváth si ke kritice národních nešvarů vybírá žánr, od kterého diváci očekávají nenáročnou odpočinkovou zábavu, možná trochu podbízivou, působí ve výsledku velmi efektně. A tohoto paradoxu využívá i Turrini, když dává své prvotině *Sauschlachten* podtitul Lidová hra a vzápětí předkládá skličující obraz lidské hlouposti a krutosti. Stejného výsledku dociluje i Mitterer, když po popisu venkovského alpského ráje v *Abrahamovi* nebo ve hře *Neznám*

krásnější zemi demaskuje skutečné poměry skrývající se pod touto idylickou slupkou.

5.2 Téma přetrvávajícího nacionalismu

Podstatným rysem Horváthovy kritické lidové hry je také absence sentimentálních vlasteneckých citů. U Turriniho a Mitterera je odmítání přehnané národní hrdosti ale ještě posíleno přetrvávajícím stínem nacismu. Zatímco Turrini si všímá více přetrvávajícího nacionalismu ve smýšlení lidí, Mitterer se zabývá válečnými událostmi konkrétně. Oba autoři pak popisují tendenci národa zbavovat se zodpovědnosti za minulost. Mitterer tuto tendenci dokládá opět konkrétněji, například v závěrečném monologu starosty ve hře *Neznám krásnější zemi*. U Turriniho je téma alibistického distancování se od vlastních činů podáno obecně, ne jen v souvislosti s historií, a je vyjádřeno především jazykem, jako v *Sauschlachten* (např. dovětky „jak se říká.“). V jazyce se projevoval také alibismus Horváthových postav, a to používáním různých rčení a frází.

5.3 Specifické použití jazyka

Jazyk je pro kritickou lidovou hru Ödöna von Horvátha i pro novou lidovou hru Turriniho a Mitterera důležitým uměleckým prostředkem. Použití dialogu nelokalizuje hru do určitého prostředí, ale odráží duševní stavy postav. Navíc navozuje atmosféru lidové hry a přináší tak určitá očekávání, která jsou však vzápětí vyvrácena. Domnívám se, že Turrini je v používání jazyka jako uměleckého prostředku poněkud umělecky zručnější, než

Mitterer. Dokáže totiž pomocí jazyka symbolicky vyjádřit skutečnost. Zatímco Mitterer vyjadřuje mentální postižení postav (*Kein Platz für Idioten* a *Neznám krásnější zemi*) neustálým opakováním toho, co říkají druzí, což je zcela realistický projev, Turrini používá v *Sauschlachten* chrochtání jako obraz naprosté duševní rezignace člověka a jeho lidské degradace. Také ve hře *Méně výkonní* dává jazyku vysoce symbolickou funkci, jak v promluvách opilce Shakespeara, tak v pasážích, kde je básnickým jazykem zdůvodňováno masové propouštění.

5.4 Postavy nové lidové hry

Aby mohl Horváth stvořit žánr, který by odpovídal soudobému stavu společnosti, musel svá dramata obdařit novým dramatickým personálem. Jeho typickou postavou je šosák, tedy zástupce střední měšťácké třídy, maloměšťák, mezi jehož typické nedostatky patří ona falešná pokrytecká morálka, alibismus a Hortváthem zdůrazňovaná úzkoprsost, až hloupost. Je samozřejmé, že Turrini a Mitterer ve své době museli znovu hledat odpovídající typy postav, které by splňovaly požadavky moderního dramatického žánru. Je ale třeba říci, že šosák z jejich díla tak úplně nevymizel. Jen není aktérem her, ale počítá se s ním jako s recipientem díla. Ovšem recipientem, jehož má dílo provokovat a vytrhnout z letargie masové kultury a konzumu. Typickou postavou nové lidové hry Turriniho a Mitterera je outsider, tedy nějak stigmatizovaný jedinec, něčím odlišný od okolního davu, těžce pro svou jinakost utlačovaný. Mezi tyto outsidersy může patřit například postižený jedinec, homosexuál, nebo starý člověk. Někakého outsidera najdeme ve všech lidových hrách těchto autorů, snad s výjimkou novodobých náboženských her.

Dále si oba dramatici, pokud se děj odehrává na venkově, vybírají typické postavy z venkovského prostředí. Bývají to zástupci místní honorace jako starosta, učitel, farář, velitel četnické stanice, nebo obecní blázen. Mitterer pak čerpá i ze svého dětství a vznikají tak velmi autentické postavy rázných venkovských žen nebo laskavých starších mužů. Jinou skupinu tvoří postavy jeho soudobých moralit, kde se autor inspiroje moralitami středověkými (*Pan Jedermann, Účtování v domě božím*). Oba dramatici používají pro některé jednající postavy biblická jména (*Abraham, Josef a Marie, Magda* v dramatu *Smrt a ďábel*), která jsou spojena s konkrétními biblickými příběhy. Jména pak postavy a priori charakterizují jako nositele tradičních atributů a vlastností, jež jsou jim biblickým příběhem dány. Autoři přitom tradiční charakteristiku postav spojenou s určitým jménem přímo nepřevrací, jen ji posouvají do kontextu moderní doby a přizpůsobují ji tak pojetí celého díla. Pro většinu postav v díle Turriniho a Mitterera je typické, že podléhají tlaku svého okolí a stávají se tak součástí beztvaré jednotné masy, nebo pokud nejsou její součástí, stávají se alespoň její obětí.

5.5 Spojení tradiční formy s aktuálními tématy a prostředky

Turrini a Mitterer bývají často označováni za skandální autory. (Ovšem je třeba připomenout, že téměř všichni současní rakouští autoři nosí nálepku skandálnosti a často je to výsledek jejich pracné sebestylizace – například posledním výmluvným aktem sebereprezentace Thomase Bernharda byl zákaz uvádění všech jeho her v Rakousku.) Co je však na hrách Turriniho a Mitterera tolik pobuřující? Oba autoři volí tradiční formu dramatu. Je dokonce až s podivem, v kolika hrách dodržují klasicistní pravidlo tří jednot (*Josef a Marie, Sauschlachten, Rozznjogd, Pan Jedermann, Účtování v domě božím*). Každý ale k tradiční formě přidává cosi šokujícího a nového. Mitterer

vkládá do tradiční formy provokativní obsah. Přitahují ho palčivá společenská témata, o kterých se jinak na veřejnosti lidé zdráhají mluvit, nebo je „zametají pod koberec“. Dal by se označit za advokáta různých utlačovaných menšin. Turrini rovněž naplňuje tradiční formu společensky nepohodlnými tématy, kromě společenských tabu však také prolamuje tabu inscenační. V jeho díle nechybí otevřené sexuální scény, nebo scény ukazující násilí. Kromě těchto šokujících scén, které často nemají jiný cíl, než otrávit divákem, jsou Turriniho hry také naplněny zvláštními surreálními obrazy. Velká míra nadsázky a obraznosti je patrná již v *Sauschlachten*, v *Méně výkonných* i ve hře *Smrt a ďábel*. V konečném výsledku je Turriniho aktualizace lidové hry mnohem preciznější a výraznější. Zatímco Mitterer využívá spíše vnějškových uměleckých prostředků, aby přizpůsobil žánr dnešní době, Turrini jde víc do hloubky. Mitterer používá ve svých dramatech poněkud křečovitě moderní kostýmy (Ježíš v džínách v *Účtování v domě božím*) a rekvizity (ve hře *Jana aneb jak vymyslet národ* jezdí středověká Jana z Arcu na rotopedu a jí nízkotučný jogurt), ale tuto modernost už nedokáže vdechnout celkovému vyznění díla. Turrini vtěluje současné téma do struktury celé hry daleko organičtěji, přizpůsobuje mu jednání postav a činí tak naprosto přirozeně a nenásilně.

5.6 Město kontra venkov - přehodnocení tradičního mýtu

Vliv rakouské kulturní tradice lze vypočítat u obou autorů ve vnímání dvou rozdílných světů města a vesnice. Je sice pravda, že Turrini popisuje více městské prostředí a Mitterer se soustřeďuje na venkov, ale základní pojetí těchto míst zůstává stejné. Město nebo venkov nejsou v jejich dramatech jen kategorií místa. Daleko více jsou to symboly převzaté z Heimatliteratury, ovšem autoři s nimi pracují a mění jejich tradiční význam.

Město jako sídlo hříchu a venkov naopak jako přírodní oázu a zosobnění patriarchálního životního žánru, který je zárukou morálních hodnot, v nich vidí nikoliv dramatici, ale jimi stvořené postavy. Tyto mýty však autoři vzápětí narušují. Hlavní hrdina Mittererova dramatu *Abraham* odchází do města, kde se setkává s drogami a nakazí se pohlavní chorobou, ale po návratu na venkov je nucen dožít na skládce. Nenachází žádný idylický ráj, ale úzkoprsou a nepřátelskou lidskou masu. Farář z Turriniho hry *Smrt a d'ábel* odchází hledat hřích, kam jinam, než do města. Hřích však nenachází mezi spodinou společnosti, ale právě na jejím vrcholu. Město tedy zůstává v tomto pojetí sídlem hříchu, ale mýtus dostává další nový význam. Turrini zde vnáší svůj levicový postoj a kritiku kapitalistické společnosti, v níž dle něj není honorace zárukou morálních hodnot, ale naopak jejich ničitelkou.

5.7 Společná témata v nové lidové hře Turriniho a Mitterera

Nový Volksstück Petera Turriniho a Felixe Mitterera zpracovává několik shodných témat, což souvisí s kulturním prostředím, ze kterého oba autoři vzešli. Vyrovnávat se s politicko - společenskou situací své doby bylo pro celou generaci poválečných umělců jakýmsi nutným prostředkem duševní hygieny. Turrini i Mitterer se neustále vrací ke kritice provinční úzkoprsosti, která odmítá jakoukoliv odlišnost a osobuje si právo soudit, co je přípustné a co není. Tento povahový rys národa odhaloval již Horváth a stejně jako on ukazují Turrini a Mitterer na povrchnost a falešnost pokrytecké morálky, na krutost a brutalitu maskovanou pod rouškou příslovečné *Gemütlichkeit* – bodrosti, dobrosrdečnosti. Za typický národní nešvar považují oba stylizaci země do obrazu turistického ráje, ve kterém neexistují a nikdy neexistovaly žádné problémy. Pod slupkou pohostinnosti se však skrývá latentní nacionalismus. Oba autoři dokonce užívají některé shodné motivy. Například

motiv smetiště jako místa duševní očisty nalezneme jak v Turriniho prvotině *Rozznjogd*, tak v Mittererově *Abrahamovi*. U obou autorů je místo, kde se odhazují, odkládají nepotřebné věci, obrazným vyjádřením odkládání duševních a civilizačních nánosů konzumní společnosti a návratem k prapůvodní nevinnosti. Oba autoři také svérázně přejímají motiv masky a převleku, který přechází do historické lidové komedie z karnevalu a komedie dell'arte. Tento vysoce divadelní prvek však používají v pozměněné rovině významu. Masky neskrývá pravou identitu postav, naopak jim dovoluje prezentovat se ve své přirozenosti. Maskou je ve skutečnosti ta tvář jednajících postav, kterou ukazují na veřejnosti, aby obstáli ve světě falše a přetvářky. Jde o jakési duševní převlékání, proto se v Turriniho hře *Smrt a ďábel* koná večírek s názvem „Buď, jaký jsi.“ Teprve pod vnější maskou je možné odložit masku vnitřní – duševní. Podobný úkol plní i masky v Mittererově hře *Abraham*. Motiv masky je tedy paralelou ke stavu celé společnosti, k všeobecné falešnosti, neupřímnosti a přetvářce. Zajímavé je také srovnat, jak pracují Mitterer a Turrini například s motivem zbraně. Pro oba je zbraň symbolem zla. Mitterer v *Panu Jedermannovi* a v *Účtování v domě božím* aktualizuje postavu Ďábla tím, že z něj dělá obchodníka se zbraněmi. Jde o poměrně jednoduchou předvídatelnou symboliku zla. Turrini ve hře *Smrt a ďábel* přizpůsobuje zbraň jako symbol zla celému pojetí hry jako vysoce stylizovaného surreálního obrazu zkázy moderního světa. Vytváří tak nadsazenou vizi samomířící zbraně, která se stává nástrojem rasismu.

U obou autorů lze vysledovat podobnost v celkové koncepci jejich lidových her. Stejně jako Horváth navozují na počátku sváteční atmosféru, aby ji následně mohli zbořit. Na rozdíl od svého předchůdce, jehož hry končí velkým vystřízlivěním a deziluzí, si Turrini a Mitterer libují ve velkých, sentimentálních závěrech. Sentimentální je ve své podstatě konec Turriniho hry *Josef a Marie*, kde se dva opuštění lidé nakonec sblíží. Po totálním zhroucení osobního života postav ve hře *Méně výkonní* následuje ještě patetická scéna Hansova sebeobětování. Stejně tak Mittererovo drama *Neznám krásnější zemi* má vlastně dva konce. Nejprve přichází sentimentální scéna

setkání otce a syna v koncentračním táboře, poté následuje realistický povolební proslov starosty. Ani ve hře *Abraham* nepostrádá závěrečné obětování syna otcem velkou dávkou patosu, a to i přes to, že se odehrává na skládce. Právě tímto mísením brutálního zobrazení reality a patosu se autoři navracejí k principům tradiční lidové hry.

6 Inspirace lidovou hrou v díle ostatních rakouských autorů

Inspiraci tradiční lidovou hrou najdeme u mnoha současných rakouských autorů, Ať už jde o přímou inspiraci formou a postavami lidové hry, nebo jen o přejímání jednotlivých motivů, dobové atmosféry Vídně, místního dialektu, barokní divadelní obraznosti, karnevalové obřadnosti, nebo drsné kašpárkovské komiky.

Z Vídeňské lidové hry čerpal i Hans Carl Artmann (1921 – 2000), jehož život byl celý spjat s Vídní, kde se narodil, vyrůstal, i zemřel. Spolu s Friedrichem Achleitnerem, Konradem Bayerem a Gerhardem Rühmem založil avantgardní seskupení Wiener Gruppe. Jejich experimentální poezie využívala kromě jiného i vídeňský dialekt a předměstský slang. Dalo by se říci, že v 50. letech doháněli tito umělci to, co rakouská literatura proměškala před válkou a po ní, píše pod vlivem surrealismu a dadaismu, nechávají se inspirovat pokleslými druhy literatury a kombinují naprosto svévolně různé vlivy. Artmannova dramata nepředstírají snahu o nějakou hlubší výpověď, jsou jazykovými a formálními experimenty, jejichž hlavním rysem je hravost, radost z momentu předvádění a nespoutaná teatralita.

Některé Artmannovy hry jsou prostoupeny atmosférou barokní a postbarokní lidové tradice a silně ovlivněny světem vídeňské lidové hry. Artmann přejímá postavu kašpárka, ale i nadpřirozené jevy a kouzla, nebo

barokní téma pomíjivosti světa a života jako snu. Kašpárka a reprezentantku nadpřirozených bytostí najdeme například v jeho hříčce *půvabná víla pocahontas neboli kašpar jako strážný*. Další nadpřirozené bytosti se vyskytují mimo jiné ve hře *Erlaubent, Schas, sehr heiß bitte!*, jsou to anděl Sauber, čili Čistý a čert Pfui, neboli Fuj. V Artmannově „tragikomedii dell'arte“ s názvem *brighella, sauer wie der mann im mond* pak vystupují typy dell'arte jako brighella, dottore, leandro a další.¹⁰² Zcela zřejmá je inspirace žánrem lidové hry ve hře *Ani zrnko pepře pro Czermaka*¹⁰³, která, jak píše Josef Balvín, sahá od Nestroyovské frašky, až po dramaturgu, která „znamená už úpadek vídeňské lidové dramaturgy a dostává rysy triviální měšťanské literatury.“¹⁰⁴ Právě onu triviálnost Artmann vyhledává a s hravostí sobě vlastní z ní těží specifickou svou díla. Hra *Ani zrnko pepře pro Czermaka* je psána vídeňským dialektem a její postavy odpovídají osobitým komickým typům vídeňského předměstí – Misanthropický hokynář Gschweidel, jeho ubohá svěřenka Karolína, funebrál, detektiv, květinářka. Postavy mají často mluvící jména, neskryvá se však za nimi hlubší smysl, jsou spíše komickým prvkem. Hokynář se jmenuje Gschweidel, což zní jako švindl, „chudá nocležnice“ je paní Trampotka a postarší koketní dáma nese jméno Švarná (v překladu Josefa Balvína). Dále se ve hře vyskytují nadpřirozené postavy jako Vodník a dva andělé, z nichž jeden je dobrý a druhý zlý, mezi nadpřirozené bytosti by se daly zařadit i tajemné ruce, které chová Hokynář v šuplíku a jako jediné požívají jeho neobyčejné něhy. Grotesknost celého děje podtrhuje fakt, že „český hadrník“ Czermak ve hře vůbec nevystoupí a také notná dávka nadsázky. Misanthropie Hokynáře se například projevuje tím, že odmítá prodávat, aby to nevypadalo, že je závislý na zákaznících. Jeho týraná svěřenka Karolína pak musí klečet na otýpce dřeva, dokud jí krev z kolenou neteče po podlaze a ubohá dívka neomdlí. Když pak Hokynář volá

102 Tamtéž

103 Artmann, H., C.: *Ani zrnko pepře pro Czermaka*, in: SAD, ročník 4, č. 6/1993

104 Balvín, Josef: „Převlékání H. C. Artmanna“, in: SAD, ročník 4, č. 6/1993, s. 164

nosiče vody, přijde rovnou Vodník. Morbidnost některých scén se odehrává v duchu drsné kašpárkovské komiky historické lidové hry. Artmann ve hře také ironizuje legendu o zlatém vídeňském srdci – objevují se zde výrazy jako „pravý vídeňák“ a „srdce na svém místě“¹⁰⁵. Tyto výrazy však nemají satirický prvek, jen dotvářejí celkovou atmosféru této hříčky.

Také Wolfgang Bauer, člen seskupení forum stadpark, navazuje svým svérázným způsobem na tradici lidové hry.¹⁰⁶ Bauer ve svém díle spěje k postupům absurdního dramatu, přitom ale čerpá situace a konflikty z reálného prostředí. Do protikladu s nereálným fantaskním dějem klade konkrétní místa v Rakousku. Právě na určitá reálná místa Štýrského Hradce nebo Vídně umisťuje děj svých absurdních her, jejichž hlavními tématy jsou problémy mladé generace jako začlenění do konzumní společnosti, znuděnost životem, závislost na drogách, frustrace a brutalita – paradoxně pro zobrazení života současných městských hrdinů používá tradiční formu měšťanského dramatu, například ve hře *Strašidla* se inspiroje stejnojmennou Ibsenovou hrou. Právě některé problémy moderní společnosti popisují stejně jako Bauer i ostatní autoři nové lidové hry, mezi nimi i Turrini a Mitterer. Téma Bauerovy hry *magic afternoon* je velmi podobné jako v Turriniho hře *Rozznjogd*. Obě hry se zabývají pocitu vykořeněnosti mladých lidí uprostřed konzumní společnosti. Znuděnost životem a duševní prázdnotu řeší hrdinové Bauerova dramatu drogami a násilím, které vrcholí až vraždou. Stejně jako v případě hry *Rozznjogd* je konečné vyznění hry dosti nihilistické, protože jakýkoliv pokus mladých hrdinů osvobodit se ze zajetí konvencí a vnějších tlaků jim nepřináší možnost nové životní existence. Silný apel na krizi konzumním způsobem života vykořeněné generace však nejvíce připomíná dílo F. X. Kroetze.

105 Artmann, H., C.: *Ani zrnko pepře pro Cermaka*, in: SAD, ročník 4, č. 6/1993

106 Die: Bortenschlager, Wilhelm: *Österreichische Dramatiker der Gegenwart, Kreativ-Lexikon, Österreichische verlangsanstalt*, Wien 1976

Mezi velmi častá témata moderní lidové hry patří přehnaná národní hrdost a xenofobie. S tímto tématem se setkáme například v Turriniho hře *Sauschlachten*, kde je nenávist namířena proti anglické turistce a proti ruským válečným zajatcům. Nesnášenlivost namířená proti cizincům, gastarbeiterům je rovněž ukázána ve Fassbinderově hře *Katzelmacher*. Stejné téma zpracovává ve své hře *Triki – Traki* Harald Sommer¹⁰⁷, taktéž člen fora stadpark. Hra pojednává o šikaně, jíž se pracovníci stavební firmy dopouštějí vůči původem italskému řidiči Roccovi. Nenávist vygraduje rvačkou, ve které Rocco spadne do jámy na stavbě a zlomí si vaz. Spolupracovníci pouze konstatují: „oana weniger“, tedy hovorově řečeno: „o jednoho míň“. Problémem nenávisti ke gastarbeiterům se zabývá také ve hře *Turecký med* Peter Slavík.¹⁰⁸ Tato hra napsaná pro děti přibližuje na příběhu přátelství dívky a Turka, který v nákupním domě hraje pro děti Santa Clause, neochotu společnosti přijmout kohokoliv, kdo je odlišný, mezi sebe.

Falešnou měšťáckou hrdost zesměšňuje a dovádí ab absurdu Slavík ve hře *Halali*. Jde o hororově laděnou frašku, která v nadsázce ukazuje pravou tvář maloměstské takzvané „spořádané rodiny.“ Otec této rodiny pořádá hony na úhlavní nepřátele počestnosti – mladé muže. Ty stílí a poté doma nasoluje a udí. Tím pádem je tato vzorná rodina navíc finančně naprosto soběstačná a přitom může neomezeně hodovat. Jednoho dne však rodina nedopatřením vyudí vlastního syna.

Vliv lidové hry na současnou rakouskou dramaturgii bychom však našli i v díle ostatních autorů. Důvodem je mnohaletá kulturní tradice tohoto žánru a také jeho zakotvenost v evropském kulturním prostředí. Pro rakouské autory je také tento žánr lákavý tím, že poskytuje prostor pro využití různých vysoce

¹⁰⁷ Tamtéž

¹⁰⁸ Tamtéž

divadelních prostředků a motivů (maska, nadpřirozené postavy, drsná kašpárkovská komika, mísení vysokého a nízkého). V kontextu moderní historie země je také lidová hra využívána autory jako prostředek ironizování a zpochybňování některých mýtů, spojených s národní hrdostí.

7 Závěr

Kritičnost a satiričnost Vídeňské lidové hry, kterou zajišťovaly komické postavy jako například Hanswurst, byla potlačena v období 2. poloviny 18. století a obzvláště pak v době metternichovského absolutismu. Nezávazná odlehčená zábava měla odvádět diváka od politických a společenských problémů doby. Johann Nepomuk Nestroy. vnesl do tohoto žánru opět kritický prvek a začal satiricky nahlížet na mýty spojené s příslovečnou vídeňskou dobrosrdečností a bodrostí. Důležitý je pro následující vývoj lidové hry také Nestroyův způsob použití vídeňského dialektu, který v jeho hrách ukazuje na národní sklon k bagatelizování a zjemňování společenských a politických problémů. Nestroy také stvořil postavu šosáka, čili měšťáka, který je svou životní situací donucen k pragmatismu a cynismu.

Na novou lidovou hru Petera Turriniho a Felixe Mitterera má zásadní vliv dílo Ödöna von Horvátha. Ten vytvořil naprosto nový žánr, totiž kritickou lidovou hru. Horváthův Volksstück zpochybňuje idylickou atmosféru Vídně a celého Rakouska, jak ji předkládá historická lidová hra, například dramata Ferdinanda Raimunda. Horváth od Nestroye přejímá postavu šosáka. Horváthův šosák je také člověk velmi pragmatický, zvyklý jednat ve svém vlastním zájmu. Je pro něj typické, že lpí na falešných morálních zásadách a osobuje si právo soudit podle těchto zásad druhé. Pod legendou o zlatém vídeňském srdci se skrývá provinční úzkoprsost, pokrytectví a krutost. Horváth stvořil pro takto popsanou sociální skupinu takzvaný Bildungsjargon, jazyk polovzdělanců, který odkrývá neschopnost postav samostatně přemýšlet a jednat. Časté užívání různých zaběhnutých frází a rčení pak usvědčuje postavy z alibismu a morální nezodpovědnosti.

Peter Turrini a Felix Mitterer přejímají od svých předchůdců právě kritický aspekt lidové hry. Kromě typických rakouských národních nešvarů je terčem jejich kritiky také nacionalismus, stále přežívající ve smýšlení lidí. Stejně jako celá generace poválečných autorů vyvracejí Turrini a Mitterer ve svém díle takzvanou Opfer – Theorie, podle které bylo Rakousko jen nevinnou obětí Hitlera. To, že autoři označují své hry jako Volksstücke, koresponduje s linií divadla šoku. Divák totiž od lidové hry očekává především zábavu, nikoliv kritický obraz skutečnosti, kterým je šokován. Stejně jako v kritickém Volksstücku Ödöna von Horvátha je v nové lidové hře nezastupitelná úloha jazyka. Autoři sice používají dialekt, ale jeho úlohou není zakotvit děj do určitého prostředí. Jazyk odrývá duševní stav postav a také navozuje atmosféru lidové hry. Po navození této atmosféry však autoři okamžitě zklamou veškerá divácká očekávání, když odhalují obraz lidské hlouposti a krutosti. Vypožadovala jsem také podstatný rozdíl v použití jazyka v díle Petera Turriniho a Felixe Mitterera. Turrini dává jazyku vysoce symbolickou funkci, zatímco Mitterer se často omezuje na velice realistickou charakterizaci postav jazykem. Typickým hrdinou nové lidové hry je outsider, tedy někdo, kdo vybočuje ze stereotypní představy o normalitě, která je v úzkoprsé společnosti zakořeněna. Outsideri se vyskytují také v díle německých autorů nového realismu a stejně jako v nové lidové hře jsou tito neprivilegovaní lidé terčem šikany a společenského útlatku. Ústředním hrdinou nové lidové hry již tedy není šosák, s tím se však počítá jako s recipientem díla. Cílem autorů je tohoto měšťáka odchovaného masovou kulturou šokovat a vytrhnout z duševní letargie.

Ze staré lidové hry si Turrini a Mitterer berou například motiv masky. Tento vysoce divadelní prvek však přizpůsobují modernímu pojetí lidové hry a dávají mu nový význam. Maska, nebo převlek již v jejich díle nemá pravou identitu zakrývat, naopak umožňuje postavám přirozeně se projevit v pokrytecké společnosti. Kromě masky přejímají autoři z historické lidové hry také barokní divadelní obraznost a zálibu v nadpřirozených jevech a kouzlech. Tento vliv je patrný více u Turriniho a to opět v současném

aktuálním pojetí. Projevuje se sklonem k nadsázce, různým surreálným vizím a v poetičnosti jazyka. V nové lidové hře také najdeme karnevalový princip mísení vysokého a nízkého, brutality a patosu, sexuální a násilné scény bývají v kontrastu s morálním poselstvím díla.

Co se umělecké kvality díla obou autorů týká, oceňuji zvláště schopnost Petera Turriniho naprosto přirozeně spojit moderní prvky s tradiční formou a vytvořit tak skutečně aktuální dílo. Felix Mitterer jde v modernizaci díla často jen po povrchu, pomáhá si kostýmy, nebo rekvizitami. Jak jsem již naznačila, Turrini také dokáže lépe využít jazyk jako umělecký prostředek. Je ale třeba dodat, že často svému dílu ubližuje přílišnou obscénností. Obzvlášť patrné je toto v díle *Smrt a ďábel* z 90. let. Tuto hru již časově nelze zařadit do linie divadla šoku, ale spíše se zde autor nechal ovlivnit vlnou cool dramatiky. Dle mého názoru však inspirace tímto dobovým fenoménem ubírá Turriniho poetice na kráse. Nezpochybnitelný přínos nové lidové hry těchto autorů však vidím v tom, že se nebojí otevírat aktuální palčivá témata. Většinou jde o problematiku, o které je třeba hovořit a prolomit tak společenská tabu. Je také třeba pozitivně ohodnotit, že autoři zpracovávají tato témata za použití moderních uměleckých prostředků.

8 Seznam použité literatury

- Augustová, Zuzana: *Thomas Bernhard*, Větrné mlýny, Brno 2003
- Augustová, Zuzana: „Žádní Rakušané vlastně neexistují“ (rozhovor s Peterem Turrinim), in: program ND k inscenaci Josef a Marie, ND, Praha 2006
- Artmann, H., C.: *Ani zrnko pepře pro Czerbaka*, in: SAD, ročník 4, č. 6/1993
- Aust, H. von: *Volksstück*, Beck, München 1989
- Balvín, J., Pokorný J., Scherl, A., *Vídeňské lidové divadlo*, Odeon, Praha 1990
- Balvín, Josef: „Převlékání H. C. Artmanna“, in: SAD, ročník 4, č. 6/1993
- Bernhard, Thomas: *Obrys jednoho života*, Mladá fronta, Praha 2008
- Bortenschlager, Wilhelm: *Österreichische Dramatiker der Gegenwart, Kreativ-Lexikon, Österreichische verlagsanstalt*, Wien 1976
- Buddecke, Wolfram: *Das deutschsprachige Drama seit 1945*, Winkler, München 1981
- Cardinal, Agnes: *Shadow playwrights of Weimar*, in: Ed. Elizabeth Woodrout: *Women in European Theatre*, Intellect, Oxford 1995
- Cejpek, Václav: *Současná německá dramatika*, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, Brno 1986
- Černý, Ondřej: *Nenapravitelný světonápravce Peter Turini*, in: program ND k inscenaci Hotovo, konec!, ND, Praha 2002
- Fassbinder, R., W.: *Krev na krku kočky*, Transteatral, Praha 2005
- Fleißer, Marieluise: *Ženisté a ženy*, Dilia, Praha 1977
- Hinc, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1973
- Horváth, Ödön von: *Hry*, Divadelní ústav, Praha 2002
- Jelinek, Elfriede: *Dílo*, rukopis, překlad J. Jílková

- Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*, Berlin Verlag, Berlin 2002
- Jelinek, Elfriede: *Milovnice*, Mladá fronta, Praha 2008
- Kraft, Thomas: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwarts – Literatur seit 1945*, Nymphenburger Verlag, München 2003
- Kroetz, Franc, Xaver: *Ani ryba ani rak*, Dilia, Praha 1984
- Kroetz, Franc, Xaver: *Další vyhlídky, Pouť za štěstím*, Dilia, Praha 1980
- Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater*, in: Augustová, Zuzana: Thomas Bernhard, Větrné mlýny, Brno 2003
- McKenzie, John, R., P.: *Social comedy in Austria and Germany 1890 – 1933*, European Academic Publishers, Berne 1996
- Mitterer, Felix. *Abraham*. Divadelní ústav, Praha 1998
- Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten*, Haymon verlag, Innsbruck 1944
- Mitterer, Felix: *Neznám krásnější zemi*, Dilia, Praha 1988
- Mitterer, Felix: *Pan Jedermann*, Dilia, Praha 1993
- Mitterer, Felix: *Účtování v domě božím*, Divadelní ústav, Praha 1998
- Nestroy, Johann, Nepomuk: *Svoboda v Kocourkově*, Stát. lid. nakl., Praha 1956
- Preisner, Rio: *Nestroy*, Orbis, Praha 1968
- Schnelle, Barbora: *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*, Větrné mlýny, Brno 2006
- Sperr, Martin: *Lovecké výjevy z Dolních Bavor*, Dilia, Praha 1969
- Sucher, C., B. (ed.): *Theaterlexikon – Autoren, Regisseure, Schauspieler, Gramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munchen 1999
- Turrini, Peter: *Josef a Marie*, ND, Praha 2006
- Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978

- Turrini, Peter: *Lesebuch zwei*, Europaverlag, Wien 1983
- Turrini, Peter: *Méně výkonní*, Dilia, Praha 1989
- Turrini, Peter: *Sauschlachten* in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978
- Turrini, Peter: *Smrt a ďábel*, rukopis, překlad P. Štědroň
- Turrini, Peter: *Rozznjogt*, in: Turrini, Peter: *Lesebuch*, Europaverlag, Wien 1978
- Valášek, Josef (ed): *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*, Odeon, Praha 1987
- Waggerl, Karl, Heinrich: *Die schönsten Alpenblumen*, Pinguin Verlag, Innsbruck 1955
- Waggerl, Karl, Heinrich: *Chléb*, ELK, Praha 1942
- Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*, Haymon Verlag, Innsbruck 2001

Další zdroje:

- http://de.wikipedia.org/wiki/Pioniere_in_Ingolstadt
- *Ročenka Pražského divadelního festivalu německého jazyka*, 6. ročník, 2001